FEDERICO CRUSIUS

INICIACIÓN EN LA MÉTRICA LATINA

Versión y adaptación de

ÁNGELES RODA
Catedrática del Instituto Nacional de Bilbao

Prólogo de

JAVIER DE ECHAVE-SUSTAETA
Profesor de la Universidad de Barcelona

BOSCH, Casa Editorial - Urgel, 51 bis - BARCELONA

© 1987, BOSCH, Casa Editorial, S. A.
Comte d'Urgell, 51 bis – 08011 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7162-048-0
Depósito Legal: B. 41.666-1987



EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE

IMPRESO EN ESPAÑA PRINTED IN SPAIN

TESYS, S. A. / Comte Borrell, 97 / 08015 Barcelona

PRELIMINAR

Por vez primera aparece en lengua española una obra fundamental de prosodia y métrica latina, el áureo compendio de Crusius. Quien conozca el original alemán no dudará de la verdad de mi aserto. Fundamental y completa si las hay. Digo fundamental por la enjundia y solidez básica de la doctrina expuesta. Completa, porque abarca desde las nociones esenciales de prosodia, al examen exhaustivo de cada metro, verso, serie métrica y estrofa al hilo de la técnica de cada poeta, para terminar con un ágil diseño de la prosa rítmica y de la métrica acentual.

Mas no son éstas a mi ver las cualidades de más precio en el definitivo resumen de Crusius. Lo que le hace insustituíble en la enseñanza es la ingeniosidad de su autor, uno de los primeros especialistas alemanes en la materia. Maravillan sus trazas en allanar el acceso a la métrica latina aun a los no iniciados en ella, en hacerla aprensible, palpable a aquellos que cuentan por todo bagaje con un exiguo conocimiento de la lengua de Roma. ¡De qué sagacidad de continuo reflorecida, de qué exquisita precaución — casi materna — no hace uso a fin de que todo, de la cruz a la fecha, forme una lisa sucesión de doctrina asequible, vivaz, traslúcida! Sólo al versado en estos estudios se le alcanza el tacto y el renunciamiento — heroico en ocasiones — a que llega de grado nuestro autor en su amable tarea de ayo. Prescinde para ello del método histórico, por cuyos derroteros lleva tres cuartos de siglo caminando esta ciencia, creada por el genial impulso de Godofredo Hermann en el primer tercio del pasado siglo. Notad, no obstante, que si excluye de intento las referencias al origen y desarrollo de las

teorías de métricos y rítmicos, lo esencial de no pocos de sus postulados late transfundido en la aparente llaneza de su doctrina. Dígalo si no, pongo por caso, su revelador apunte sobre el origen de la prosa rítmica.

Del método comparativo, instalado en mayor o menor medida en casi todos los manuales de métrica, prescinde por igual con no menor acierto. Ni un solo ejemplo griego halla cabida a lo largo de sus páginas. Supone el autor no sin razón que tratar de iniciar en lo desconocido mediante instrumento tan poco expeditivo como la comparación con el griego es por lo menos ineficiente. Lo que no obsta para que a posteriori en algunos metros esenciales acuda a subrayar las variantes entre la forma griega y latina. Cuánto más entrada en razón su norma de servirse como elemento de comparación, llegado el caso, de la lengua materna, del alemán, que en la versión española se ha reemplazado por nuestro castellano.

Otra característica del resumen de Crusius es la concienzuda penetración de su análisis. En esto hace honor — dentro de los límites de un manual — a la profundidad germana. Tanto el aspecto prosódico como el métrico de cada miembro o verso está esclarecido, desintegrado con incisiva acuidad, con penetración señera. Reparad, por ejemplo, en su examen del saturnio, del galiambo o del senario. Y es que de primeras proyecta su luz sobre los puntos más sensibles y reveladores, sobre el nudo de cada cuestión. Tal su pertinaz insistencia en registrar la conformidad o disconformidad del acento de la palabra y el del ritmo del verso, esencial a lo largo de la métrica latina; tal la expedición con que explica la rareza o exclusión de determinadas pausas o cesuras en evitación del realce de la tesis o semipié débil por el acento.

A ello se añade su carácter eminentemente práctico. Cada teoría, cada afirmación y aun cada ejemplo, va ilustrado, con tesonera obstinación, de su glosa o esclarecimiento práctico, lo que le presta un valor inestimable en la enseñanza. De ahí que su estudio sobre los metros de Plauto — aspecto, como tantos más, intacto entre nosotros — revista un interés primordial. Y por añadidura se amplía al minucioso desdoblamiento de lo

que constituye la dificultad suprema en métrica, los 'cantica' del gran cómico latino. Quizá se me objete que no desciende a adiestrar al alumno mediante un conjunto de ejercicios graduados en la composición de los distintos metros. No es tal su finalidad ciertamente, ni sentimos tan acuciante necesidad de ello contando como contamos con excelentes mauales, como los de Lupton, insustituíbles en la composición del verso elegíaco y en la del lírico, obras que es fuerza adaptar sin demora a nuestro idioma.

Llena, pues, el presente compendio un doble menester: el de servir de segura y eficiente iniciación en los estudios de prosodia y métrica latina y el de avivar el gusto del estudioso, al cabo de esos primeros pasos decisivos guiados por la más diestra y amable mano, para que se adentre por sí solo a través de obras de mayor ambición, como las de Gleditsch y Postgate o de trabajos de especialización como los preciados de Lindsay y Fraenkel o de las geniales sugerencias de Meillet.

Réstame ahora encarecer el acierto de la labor de Ángeles Roda. No se trata de una mera traducción, lo que ya por sí merecería todo elogio. Escrita la obra para estudiantes alemanes, requería una tarea de adaptación, en que ha acertado a salir airosa Ángeles Roda. Justo es, pues, grabar su nombre al lado del de los contados profesores españoles, beneméritos de la filología clásica, que le han precedido en la tarea de familiarizarnos con las obras extranjeras fundamentales en cada una de sus disciplinas. Frente a los trabajos anteriores aparecidos en España sobre el tema — los de Almenar, P. Mendizábal, P. Serna, entre otros — bien podemos decir que el compendio de Crusius, gracias a ella desde hoy a nuestro alcance, señala en este camino un hito revelador.

JAVIER DE ECHAVE-SUSTAETA

CAPÍTULO I

VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA Y LATINA

§ 1. *Principios rítmicos*

1. Leemos al comienzo de las Moradas de Santa Teresa: "Pues consideremos que este castillo tiene, como he dicho, muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados". En esta frase, las palabras fluyen sueltas, libres, las sílabas tónicas y átonas se suceden irregularmente. Decimos que está escrita en prosa.

2. Pasemos ahora a una narración de un escritor moderno: "En el silencio la voz leía piadosa y lenta. Las niñas escuchaban y adiviné sus cabelleras sueltas sobre la albura del ropaje y cayendo a los lados del rostro iguales, tristes, nazarenas" (Valle-Inclán, "El miedo").

Aquí ya percibimos cierto orden en la sucesión de sílabas átonas y tónicas. Si leemos en voz alta las frases anteriores advertimos su melodía que fluye de la selección y cuidada disposición de las palabras en la frase. Basta alterar dicho orden para que aquélla desaparezca. En la disposición de las palabras observada por el autor podemos percibir cierta regularidad en la repetición de los acentos, es decir, cierto ritmo (1). Llamamos a esto prosa rítmica.

---

(1) Entendemos por ritmo, del griego *rhythmos,* flujo, no sólo la cadencia simétrica, sino, en un sentido más amplio, la introducción de cierto orden en un movimiento, sucesión de sonidos o frase.

3. Avancemos un paso más. Escuchemos al poeta Zorrilla:

Yo tengo en mi guzla de son berberisco
el germen del cuento y el son del cantar...

Existe aquí una estricta regularidad en la serie de sílabas tónicas. A ello se debe que podamos dividir la sucesión de palabras de la frase anterior en partes iguales, simétricas, a modo de unidades inferiores, trisílabas en este caso, cuya repetición constituye cada una de las unidades superiores que llamamos versos (1).

Mas en latín el principio rítmico es distinto. Antes de tratar de él, diremos brevemente lo fundamental sobre la acentuación de las palabras en la prosa latina.

CANTIDAD

§ 2. *Acentuación de las palabras en la prosa latina*

4. La acentuación de las palabras latinas en prosa se ajusta a la llamada ley de las tres sílabas: "Toda palabra polisílaba acentuada tiene el acento principal (2) sobre la penúltima sílaba, si ésta es larga; sobre la antepenúltima, si la penúltima es breve. Las palabras bisílabas se acentuarán sobre la penúltima sílaba".

Como se ve, en latín la cantidad larga o breve de la penúltima sílaba es la que decide del acento de la palabra; pero tam-

---

(1) Verso, del latín *versus,* vuelta, significó en un principio el renglón más corto que el pleno de la prosa, del que se volvía sin llegar al linde del papel. En cambio, en la prosa, de *pro-vorsa (oratio),* llegaba la frase hasta el extremo libremente.

(2) Con el nombre de *acento* se designa el realce de una sílaba frente a otras sílabas que no lo llevan, lo que se denota mediante el signo ʹ con que se distingue su vocal.

bién la cantidad de las sílabas restantes de una palabra fué observada rigurosamente en la pronunciación.

En una disciplina particular, la Prosodia latina, los eruditos antiguos y modernos han fijado la cantidad de las sílabas de las palabras latinas. El conocimiento de la cantidad silábica es, como veremos, indispensable para la comprensión métrica de la poesía latina.

§ 3. *Prosa y poesía en latín*

5. Observad un punto la sucesión de sílabas tónicas y átonas en el siguiente verso de San Juan de la Cruz:

Salí tras tí corriéndo y ya éras ído.

A ella responde en apariencia un verso de Catulo (4, 27):

Gemélle Cástor ét gemélle Cástorís

Aquí como en el verso de San Juan de la Cruz una sílaba acentuada sigue a una inacentuada. Mas al verso de Catulo preceden estos dos de idéntica estructura:

Sed háec príus fuére: núnc recóndita
Sénet quiéte séque dédicat tíbi

(Cat. 4, 25-6)

En estos versos las palabras *príus, sénet, tíbi,* por su acentuación distinta caen fuera de la estricta simetría de sílabas acentuadas e inacentuadas. Mas en los tres versos una sílaba larga sigue a una breve seis veces; por ejemplo, *sed* (breve) va seguida de una larga, *haec,* etc.

No es, pues, la acentuación de la palabra lo decisivo en los versos latinos, sino más bien la sucesión regular de largas y breves. También en la prosa rítmica latina se somete el ritmo

a la cantidad de las sílabas [1]. Sólo allí donde falta este ritmo basado en la cantidad de las sílabas, se da la prosa escueta, carente de arte. Por tanto, para poder en latín distinguir con seguridad el verso de la prosa debemos adiestrarnos en conocer la cantidad de las sílabas.

---

(1) Sólo entrada la época imperial comienza el acento de las palabras a desempeñar en el ritmo del verso y de la prosa un papel que va creciendo en importancia.

CAPÍTULO II

PROSODIA LATINA

6. En lo que sigue se expondrá con brevedad lo más importante sobre la prosodia latina. Obsérvese de antemano que las cantidades de las sílabas en latín se han cambiado en el curso de los siglos; cada generación, cada poeta tiene una particularidad prosódica. En substancia, basta, sin embargo, distinguir: viejo latín (Plauto, Terencio, Ennio), latín clásico y latín tardío (hasta que desaparece al fin el sentido de las cantidades). La prosodia del latín clásico en el que han escrito los mejores poetas, es para nosotros esencial y será aquí particularmente considerada.

§ 1. *Reglas generales de la cantidad*

7. En latín hay vocales breves y largas (1). Los diptongos son siempre largos. Una sílaba con vocal breve es breve, con vocal larga o diptongo es larga. Para los que estudian es de la mayor importancia el pronunciar todas las vocales con su cantidad exacta. La *o* en la palabra *rŏsa* no debe pronunciarse como la *o* de *Rōma,* ya que, como indicamos, la primera es

(1) Para marcar las breves se hace uso de una curva invertida (˘); para marcar las largas, de una rayita (-) sobre la vocal afectada. Si una sílaba puede tomarse como larga o breve, se ponen ambos signos sobre la vocal.

breve y la segunda larga. *Mālum y mălum* son dos palabras distintas en la significación. La primera significa manzana; la segunda, mal, desgracia.

8. Una sílaba se cuenta también por larga si tiene una vocal breve, pero a esta vocal le sigue inmediatamente más de una consonante (1). Entonces se habla de sílabas largas por posición (2). En éstas es indiferente si las consonantes que la alargan pertenecen a la misma sílaba o si está la segunda de éstas al comienzo de una sílaba y a veces de la palabra siguiente. Por ejemplo: es larga la palabra *mors,* a pesar de ser breve la vocal *o,* porque en la misma palabra siguen a la vocal *o* dos consonantes; igualmente es larga la primera sílaba en el genitivo *mor-tis,* porque en la misma palabra a la vocal *o* le siguen dos consonantes; finalmente, es igualmente larga la segunda sílaba de la serie de palabras *divum pater,* porque en ella sigue a la *u* breve una consonante que cierra la primera palabra y una segunda que comienza la siguiente palabra.

Se pronuncia como breve la vocal de una silaba larga por posición si la vocal no es larga por naturaleza. Diferénciese por tanto la forma *ĕst* = él es, de *ēst* = él come, aun en la pronunciación. Hay, sin embargo, algunos casos excepcionales en los cuales la vocal breve por naturaleza se pronunciará como larga ante consonantes que forman posición; así, en general, la vocal breve primitiva ante *ns* y *nf,* por ejemplo: en

(1) *x* y *z* valen en este caso por dos consonantes; *qu,* en cambio, aunque se pronuncia como *kw,* sólo vale por una. (Excepción: *līquidus* junto a *lĭquidus* y tal vez *āqua* junto a *ăqua* en Lucrecio. El alargamiento debido a la enclítica *-que* aparece relativamente tarde.) *H* en unión con una consonante no determina alargamiento de sílaba. Sobre la determinación de las excepciones en la sucesión de consonantes muda con líquida, véase 9.

(2) Los métricos latinos distinguen, traduciendo expresiones griegas, entre sílabas breves (con vocal breve, a la que sigue a lo sumo una consonante) = *syllabae naturā breves,* sílabas largas por naturaleza (con vocal larga) = *syllabae naturā longae* y sílabas que se hacen largas por la posición de la vocal de una sílaba breve ante varias consonantes = *syllabae positione longae.*

las combinaciones de *con-*, *in-*, con *f* o *s* siguiente, como *īnsanus, īnfelix, cōnsul, cōnfecit,* o en el nominativo de los participios de presente, como *vocāns, deficiēns, veniēns;* además, la vocal breve primitiva ante el grupo *nx* o *nc* más consonante, como *cōniūns, sānctus*. En todos estos casos se debe admitir la nasalización.

Nota: La regla sobre las largas por posición se puede expresar también de modo que las sílabas abiertas, es decir, tales que terminan en una vocal, en caso de que la vocal sea breve, se cuentan como breves; las cerradas, es decir, las que terminan en una consonante, como largas. Así, es breve la *a* de *ă-mo;* por el contrario, vale métricamente como larga la sílaba *per* de *per-de*. En dos palabras consecutivas, por ejemplo: *vocat eum,* la sílaba *-cat* de *vocat* es cerrada aparentemente. En el contexto de la oración, sin embargo, la *t* se llevará a la palabra siguiente *(voca-teum),* de manera que también esta sílaba puede sentirse como abierta. La regla que tiene por más larga una sílaba cerrada con una vocal breve que una abierta, no es arbitraria; la sílaba exige de hecho para su pronunciación más tiempo que la abierta, será "más larga". Naturalmente la utilización de este conocimiento exacto en la métrica es el producto de una técnica poética convencional.

9. Muda con líquida (1). Si una sílaba termina en vocal breve y la sílaba siguiente en la misma palabra empieza por muda con líquida, la primera sílaba puede ser larga o breve y se llama *anceps* (variable); por ejemplo: *volŭcris* junto a *volūcris* (Ovid. Metamorphosis 13, 607). La posición que nace de vocal breve ante muda más líquida se dice posición débil (2).

Excepción I: En latín clásico será siempre larga la vocal breve que va ante *gn* de la misma palabra, casi siempre larga la que va ante *gl* y *bl;* por ejemplo: *gīgno* (junto a *gĕnus* con

(1) Las mudas son: *b, p, ph, d, t, th, g, c, qu, ch;* las líquidas son: *l, m, n, r.*

(2) Hay también sílabas sin posición, en que las vocales se usan ya como largas, ya como breves. Compárese luego 27 y 28.

reduplicación), *pūblicus* (originariamente junto a *pūbes,* pero luego junto a *pŏpulus*).

Excepción II: En el viejo latín escénico (Plauto, Terencio, etc.) no se alargará la vocal breve ante muda y líquida excepto si muda y líquida pertenecen a sílabas distintas de la misma palabra; por ejemplo: *ob-litus* (1).

10. Si una palabra termina por vocal breve y la palabra siguiente empieza por muda con líquida, permanece breve la vocal en fin de palabra.

Excepción: Será larga la vocal final de una palabra si la palabra inmediata comienza en el grupo consonántico *gn.* También *tr, fr, br,* en principio de palabra pueden alargar la vocal en la sílaba métricamente fuerte; por ejemplo: *Propontidă trucemve* (Catull 4, 9), *impotentiă freta* (Catull 4, 18), *últimă Brittannia* (Catull 29, 4).

Nota: Muchas veces los grupos consonánticos *sc, sq, st, sp,* en las sílabas no acentuadas del verso, lo mismo que *x, z, ps* (en palabras tomadas del griego) no tienen poder de alargamiento, como por ejemplo: *cederĕ squamigeris* (Lucrecio 1, 372), *quiă, scilicet* (Horacio, Sátiras 2, 2, 36), *mală stultitia* (Horacio, Sátiras 2, 3, 43), etc.

11. Si una palabra termina en vocal breve más muda y la siguiente empieza por líquida, la vocal breve se hace siempre larga también en el latín de los cómicos. Por ejemplo: *ŭt rupes* (Horacio, Sátiras 2, 3, 55).

12. Una sílaba que termina en vocal larga y que por tanto en sí es larga, se hace breve si en la misma palabra le sigue inmediatamente otra vocal o *h* con vocal; por ejemplo: *fŭit* de *fūit, prĕhendo* de *prǣhendo* (2).

(1) Ennio, probablemente conforme al ejemplo de Homero, ha introducido la posibilidad del alargamiento ante muda con líquida en la poesía latina.

(2) *Vocalis ante vocalem corripitur.* Sobre la posibilidad de la contracción de dos vocales consecutivas, véase núm. 20.

Excepciones. Queda larga:

1.º La *a* o *e* en el vocativo de los nombres propios de la segunda declinación en *-aius* y *-eius,* como *Gāi, Pompēi.*

2.º En el viejo latín y en Lucrecio, más rara vez también en el tardío, la *a* del genitivo singular arcaico *āi* (= ae) de la primera declinación: *terrāi, frugiferāi.*

3.º La *e* en el genitivo y dativo de la quinta declinación si le precede inmediatamente una *i*: *aciēi.* Si a la *e* no precede una *i,* el uso fluctúa: en viejo latín (desde Plauto) se encuentra el genitivo *rēi* junto a *rĕi, fidēi* junto a *fidĕi;* la forma abreviada muchas veces se reduce a *-ē,* así *rĕi* y *fidĕi* dan *rē* y *fidē,* y aun más frecuente es el dativo en *ē,* formas que duraron hasta la época imperial.

4.º Frecuentemente la *i* del genitivo en *-ius,* que, sin embargo, en los poetas clásicos (también en la prosa rítmica) aparece a menudo abreviada. Así, pues, aparece uno junto a otro *illīus* e *illĭus;* siempre es larga la *i* en el genitivo *alīus,* siempre breve en los genitivos *utrĭus, utrĭusque* y *solĭus.*

5.º La *i* en el verbo *fīo,* menos ante *er* siguiente: como *fīunt,* etc.; pero *fĭeri, fĭerem,* etc.

6.º Frecuentemente la *i* en *Dīana;* siempre en *dīus.*

7.º Con frecuencia la *o* de *ōhe,* muchas veces la *e* de *ēheu* (la mayor parte de las veces *ĕheu* en Plauto y Terencio).

8.º Muchas veces se da vocal larga o diptongo ante vocal en voces griegas, por ejemplo: *āer, Menelāus, Ēos, Antiochīa, Alcæus.*

9.º Es rara en viejo latín la *ū* en *fūit, plūit, institūi,* etc.; la *ī* en *audīeras,* etc.

10. Rara vez permanece larga en viejo latín la primera vocal o diptongo en *ēī, hūīc, quōī* (= cui).

§ 2. *Cantidad de las sílabas interiores*

13. Acerca de la determinación de la cantidad de las sílabas interiores (1) se establecerán sólo algunas reglas universal-

(1) Es decir, las que no terminan la palabra.

mente reconocidas; en caso de duda, lo mejor es consultar la cantidad en el diccionario (1) siempre que las breves o largas no puedan deducirse de las reglas gramaticales sobre conjugación, declinación y otros semejantes, o de las normas ya indicadas.

Como orientaciones pueden ser válidas:

1. La cantidad de la sílaba radical queda generalmente invariable en la declinación y conjugación; por ejemplo: *dōs, dōtis; hăbeo, hăbui.* Reglas más detalladas para la conjugación se hallarán en las notas.

2. La sílaba radical en las palabras derivadas y compuestas muestra la mayor parte de las veces la misma cantidad que la palabra primitiva; así, *cădo, incĭdo;* por el contrario, es distinta la cantidad de la palabra primitiva y derivada, por ejemplo, en *lĕgere - lēx, hŏmo - hūmanus, fĭdes - fīdus,* etc. Las sílabas cuyas vocales procedieron de un diptongo son largas: *æqus, inīquus; cædo, occīdo; claudo, inclūdo.*

3. Las sílabas cuyas vocales resultaron de una contracción de dos vocales son largas: *cōgo,* de * *cŏĭgo* (2), *nīl* de *nĭhĭl.*

14. Notas sobre el núm. 1. — Para las cantidades en la conjugación valen especialmente las siguientes reglas particulares:

1. En el perfecto reduplicado la primera sílaba es breve; así, *cĕcĭni, cĕcĭdi* (de *cădo*), *dĕdi,* etc.; también la segunda sílaba es breve si no termina en consonante o tiene ya en el presente vocal larga, como *dĭdĭci,* pero *pĕpērci; cĕcĭdi* de *cădo,* pero *cĕcīdo* de *cǣdo.*

2. Los perfectos bisílabos tienen larga la primera sílaba si a su vocal le sigue consonante, como *vīdi, mōvi,* etc. Las excepciones *tŭli, scĭdi,* tal vez también *fĭdi,* eran originariamente reduplicadas (*tētŭli* aun en Catulo).

(1) Debe recomendarse, entre otros, el de Quicherat, *Thesaurus poëticus linguae latinae,* Paris, 1906, con indicación precisa de las cantidades.

(2) Un signo * ante una palabra significa que la forma no está atestiguada por escrito, sino que es inducida filológicamente.

3. Los supinos y los participios de perfectos bisílabos tienen larga la primera sílaba, si han sido formados según el modelo de los nombres verbales en *-ĭo, -ŭs, -ŏr*. Se exceptúan *dătum, stătum, sătum, rătus, ĭtum, lĭtum* (de *lĭno*), *quĭtum* (de *quĕo*); *-rŭtum, -cĭtus* (junto a *-cītus*) en los compuestos.

4. El participio de futuro sigue en la cantidad de la sílaba radical del supino. Se exceptúa *stāturus*, pero *stătum*.

§ 3. *Cantidad de la sílaba final*

I. *Palabras originariamente latinas*

Las reglas siguientes de la cantidad valen para las palabras originariamente latinas de una o más sílabas; las palabras extranjeras (en su mayor parte griegas) obedecen a otras leyes.

15. Vocal en posición final. — *a* en posición final es larga (1). Es breve como final de nominativo, vocativo y acusativo: *famă, donă, corporă;* además en *quiă, ită* y a veces en viejo latín en *contrā̆, frustrā̆; contra* tiene de nuevo la *a* breve después de la época de Adriano.

e en final es breve; es larga (1):

1. En el ablativo singular de la quinta declinación: *rē, diē* (y *hodiē*).

2. En la segunda persona singular del imperativo presente activo de la segunda conjugación: *monē.*

3. En los adverbios derivados de adjetivos de la primera y segunda declinación: *longē.* Es siempre breve en *benĕ, malĕ, temerĕ, saepĕ, impunĕ.*

4. En las palabras *ē, dē, mē, tē, sē, nē.*

i en final es larga (1).

---

(1) Una palabra que consta de sílaba breve más larga (por ejemplo, *mĭhī, vŏlō, nescĭō*) puede abreviar la sílaba final larga, según la ley de abreviación yámbica. También las palabras monosílabas largas pueden perder su larga en ciertas circunstancias. Véase sobre esto el núm. 27.

o en final es larga [1] (*endŏ* = *indu*; véase en *u*). Sin embargo, se abrevia desde el principio del imperio romano, primero raramente, desde Séneca el trágico más frecuentemente: en el nominativo de singular de la tercera declinación, por ejemplo, *nemŏ* (Ovid. Metamorphosis 15, 600), *mucrŏ* (Marcial 4, 8, 6); en las formas verbales, como *tollŏ* (Ovid. Amores 3, 2, 26), *respondetŏ* (Marcial 3, 4, 7); en el ablativo singular de la segunda declinación, por ejemplo, *vincendŏ* (Séneca, Troades 264), *Saturnŏ* (Carmina epigraphica 543, 4), *vigilandŏ* (Juvenal 3, 232); en diversas palabras, por ejemplo, *ergŏ* (Juvenal 1, 3), *octŏ* (Juv. 7, 142), *immŏ* (Marcial 5, 36, 6), *serŏ, porrŏ, verŏ, postremŏ, profectŏ, quandŏ, aliquandŏ* [1].

u en final es larga. Es breve en la palabra arcaica *indŭ* [2].

16. La consonante está en posición final. — En final consonántico se distingue la prosodia de las sílabas finales en latín clásico de la del latín arcaico.

A) *Latín clásico*

1. Las sílabas finales que terminan en consonante distinta de *s* son breves. Se exceptúan el nominativo singular masculino y femenino del comparativo, así como las palabras o formas: *dīc, dūc, sīc, hīc* (aquí) [3], *hūc, hāc, hōc, istīc, istūc, istāc, istōc, illīc, illūc, illāc, illōc, sāl, sōl, nihīl* (a veces en Ovidio además *nihĭl*), *ēn, quīn, sīn, cūr, lār, pār* con sus compuestos, *vēr, fūr*. Nótese especialmente la forma de perfecto *petīīt* e *iīt* (juntamente con los compuestos), con sílaba final larga.

2. Las sílabas finales que terminan en *-s* tienen diversa

(1) La abreviación de la final *-o* es ciertamente un fenómeno que no tiene nada que ver directamente con la abreviación yámbica; pero si, por ejemplo, se encuentra ya *nemo* relativamente pronto con sílaba final breve, ello puede explicarse porque se sentía una analogía con *hŏmō*, donde la abreviación yámbica es posible.

(2) Véase nota, p. 13.

(3) *Hīc* (este) es *anceps* (ambiguo). Véase lo dicho en el núm. 9.

cantidad. Así: *-as* es larga (1); por ejemplo, *vocās*. Excepción: *anăs, -atis*.

-es es larga (1); por ejemplo, *fidēs*. Sin embargo, es breve:

A) En nominativo y vocativo singular de los temas dentales de la tercera declinación, como *equĕs, obsĕs;* pero se observa *iēs* en *abiēs, ariēs, pariēs*. También *pēs* es larga.

B) En *ĕs* (tú eres), con sus compuestos, y *penĕs*.

-is es breve; por ejemplo: *finĭs*. Sin embargo, es larga (1):

A) En las terminaciones de los casos del plural, como *feminīs, taurīs, nobīs, omnīs* (ac. pl.).

B) En las formas verbales, a saber: segunda pers. sing. indicativo presente act. de la cuarta conjugación y de algunos verbos irregulares, por ejemplo: *audīs, vīs, īs, mavīs, fīs;* en el subjuntivo de presente activo de algunos verbos irregulares, como *sīs, possīs, velīs, nolīs, malīs* (2), y en *vīs, līs, Quirīs, Samnīs. Sanguĭs,* es anceps.

-os es larga (1), por ejemplo, *hortōs;* breve en *ŏs, ossis, compŏs, impŏs*.

-us es breve; por ejemplo: *animŭs*.

Es larga (1):

A) En el nominativo y vocativo sing. de la tercera declinación si los otros casos tienen también *ū* larga, por ejemplo, *virtūs;* además, en *grūs, sūs*.

B) En el genitivo sing., nom., voc. y acus. pl. de la cuarta declinación, tal *fructūs*.

B) *Viejo latín*

1. Las sílabas finales que terminan en consonante distinta de *-s* son también en viejo latín frecuentemente breves. Con todo, es larga:

---

(1) Véase nota 1, p. 19.

(2) En el subj. perfecto activo y en el futuro perfecto de indicativo, las finales podían ser breves o largas, indistintamente, si bien en un principio era breve en el futuro y larga en el perfecto de subj.: como *amaverĭs* junto a *amaverīs*.

A) La sílaba final en *adhūc, hīc* (= aquí; *hĭc* = éste, siempre breve), *hūc, hāc, hōc, istīc* (= allí, o dat. sig. de *istĭc*), *istūc* (adverbio), *istāc* (abl. y adverbio), *istōc, illīc* (= allí o dat. singular de *illĭc*), *illāc* (abl. y adv.), *illōc, sīc, dīc, dūc, illūc, istūc* (en Plauto, larga; en Terencio, también breve), *fūr, cōr, tēr* (1).

B) La sílaba final del ablativo en *-d*, especialmente *mēd, tēd*, de los adverbios en *-d*, como *porrōd, intrōd*, y del imperativo en *-d*, por ejemplo: *datōd*.

C) La sílaba final *-āl*, por ejemplo, *bacchanāl;* además, *sōl, nīl* (pero *nĭhĭl*).

D) *ēn, quīn, sīn;* por el contrario, la mayor parte de las veces, *vĭdĕn, sānŭn* (suple *es*).

E) Las finales *-ār, -ēr, -ōr*, de la tercera declinación (excepto *memŏr*); la final del nom. sing. masc. y fem. del comparativo; las finales *-ār* en el subjuntivo presente pasivo, *-ēr* en el subjuntivo presente e imperfecto pasivo, *-ōr* en indicativo presente pasivo y en imperativo futuro pasivo tercera persona, como *amōr, imperatōr, auctiōr, fateōr, curantōr*.

F) Las finales *-āt* en la tercera pers. sing. de ind. presente, en la tercera pers. sing. del subjuntivo presente, en la tercera persona sing. ind. imperfecto, como *amāt, dicāt, moneāt*, etc.; *servabāt, monebāt, dicebāt*, etc.

-ēt en la tercera persona del sing. ind. presente, en la tercera pers. sing. subjuntivo presente, en la tercera pers. singular ind. futuro, en la tercera pers. sing. subj. imperf., en la tercera pers. sing. subj. pluscuamperfecto, como *splendēt, curēt, dicēt*, etc.; *essēt, servarēt, dicerēt, servavissēt, dixissēt*, etc.

-īt en la tercera pers. sing. ind. presente de la cuarta conjugación, en la tercera pers. sing. subj. presente, en la tercera persona sing. ind. perf., en la tercera pers. sing. subj. perf., como *audīt, possīt*, etc.; *curavīt, dixīt, fuerīt*, etc.

Nota I. — Ya Ennio usó, bien como larga, bien como bre-

---

(1) La larga de las dos últimas palabras monosílabas se explica por la duplicación de la última consonante (así, por ejemplo, **corr*), que no llegó a manifestarse en la escritura conforme a las leyes de las finales latinas.

ve, la sílaba final en *-t*, que en Plauto es siempre larga (*ponebāt* junto a *mandebăt*).

Nota II. — En todo tiempo son breves las sílabas finales en *ĭt* de la tercera pers. sing. ind. presente de la tercera conjugación, de la tercera pers. sing. ind. futuro y de la tercera persona sing. del futuro perfecto, como *dicĭt, curabĭt, curaverĭt.*

2. Las sílabas finales que terminan en *-s* tienen en latín arcaico generalmente la misma cantidad que en latín clásico. Se exceptúan las formas que originariamente terminaban en doble *-s*, esto es:

α) El nom. sing. de tema en *-t* de la tercera declinación: *milēs* = *miless* de * *milets* (ya abreviado en Ennio).

β) La segunda pers. sing. ind. pres. de *esse* y compuestos: *ēs* = * *ess.*

γ) *Compōs, impōs,* de * *compots,* * *impots.* Véase la nota 1, página 22. Sobre la abreviación yámbica, véase la nota 1, página 19.

II. *Palabras griegas*

17. a) *Terminación en vocal.*

-a es en viejo latín larga como terminación de nominativo de los nombres propios masculinos griegos; por ejemplo: *Sosiā* (Plauto Anph. 439), *Aeacidā* (Enn. ann. 179, Vahlen).

-e es larga en el nom. sing. fem., por ejemplo, *Euterpē;* en el voc. sing., por ejemplo, *Alcidē;* en nom. y ac. pl. neutro, por ejemplo, *Tempē.*

-ĭ es breve en el voc. de la tercera declinación, por ejemplo, *Fierĭ,* y a veces en el dat. sing., *Minoidĭ* (Catulo).

b) *Terminación en consonante.*

1. La cantidad de la sílaba final que termina en *-n* es la misma que en griego.

-an larga en nom. sing., por ejemplo, *Titān;* en ac. sing., por ejemplo, *Electrān,* pero *Ossăn.*

-en es siempre largo.

-in larga en nom. sing., por ejemplo, *delphīn;* pero breve en ac. sing., por ejemplo, *Eupolĭn,* y en dat. pl., *Troasĭn.*

-on larga en nom. sing., por ejemplo, *Ixiōn;* por el contrario, breve, por ejemplo, en *Rhodŏn* (ac. sing.).

2. Sílaba final en *-s.*

-as es breve en nom. sing. y ac. pl. de la tercera declinación; por ejemplo: *Pallăs, Cycladăs.*

-es es breve en nom. pl. y nom. sing. neutro; por ejemplo: *Corybantĕs, cacoethĕs.*

-os es breve en el nom. sing. de la segunda declinación y en nom. sing. neutro de la tercera declinación, por ejemplo, *Delŏs, melŏs;* larga en la palabra *herōs.*

-us es larga en gen. sing.; por ejemplo: *Sapphūs.*

§ 4. *Reglas prosódicas particulares*

El valor de las reglas de la cantidad establecidas en los párrafos precedentes puede llegar a reducirse por efecto de una serie de leyes, por las cuales o bien desaparece una sílaba entera o las consonantes que forman posición no se toman en consideración, o bien las sílabas breves llegan a alargarse.

I. *Elisión (sinalefa). Hiato*

18. En la lengua española corriente no se suele decir "dame el sombrero", sino "dam el sombrero"; ni se dice "habla al maestro", sino "habl al maestro". El sentimiento poco grato del choque de vocales estaba, entre griegos y romanos, aún mucho más fuertemente desarrollado que entre nosotros; por eso se permite en la poesía y prosa rítmica latinas la regla de que debe tener lugar la elisión de la primera vocal en el choque de una vocal final de palabra con otra inicial. Si la elisión no tuviese lugar, tan defectuoso choque de vocales originaría el llamado hiato (1). En el verso de Terencio (Andria 28):

(1) Hiato (*hiatus* latino) = la abertura que se produce en el encuentro brusco entre dos vocales, lo cual es forzoso se produzca si no se elide una de ellas.

Vōs ĭstǣc ĭntro āufĕrte: ăbītĕ. Sŏsĭă

deberán, según eso, omitirse la *o* de *intro* y la *e* final de *auferte*.

También debe tener lugar la elisión si una palabra termina en vocal y la siguiente empieza con *h*; así es en el verso de Terencio (Phormio 54):

Ămŏ te: ēt nōn nĕglēxĭsse hăbĕō grātĭăm.

Tanto la *e* de *te* como la última *e* de *neglexisse* se omiten.

Finalmente tiene lugar la elisión si una palabra termina en *-m* y la siguiente empieza por vocal; en este caso se omiten las dos últimas letras de la primera palabra. En el verso de Fedro (1, 2, 4):

Lātro ĭncĭtātūs iūrgĭī cāusam ĭntŭlĭt

se omite la *-o* de *latro* y la final *-am* de *causam* (1).

Nota I. — El extraño fenómeno de que una sílaba que termina en *-m* se elida, se explica porque la nasal *-m* en posición final quizás se pronunciaba como la nasal *-m* francesa en *compère*.

Nota II. — Si a una palabra que termina por vocal o *-m* le sigue *est* o *es*, se elidirá en oposición al uso general la *e* de *est* o *es*, y el resto *st* o *s* se funde con la sílaba precedente, como *Quaesitast, monendumst*. Asimismo, en el viejo latín escénico también con la final *-us* se omitía a menudo *est* o *es* siguientes, como, por ejemplo, *fortunatust* = *fortunatus est*, etc. Aparece igualmente *rest* = *res est, similest* = *similis est, qualest, talest* = *qualis est, talis est*, y lo mismo en casos aislados.

Nota III. — Los romanos de la época clásica probablemente no elidían por completo la primera de dos vocales que se encuentran, sino que la han valuado como breve; quedan por tanto en sinalefa (2) ambas vocales: según esto, el principio del verso de Fedro (1, 4, 8):

---

(1) Sobre admisión del hiato véase núm. 19.

(2) *Synaloiphe,* griego: fusión, mezcla.

Ĭllĭ ĭmpŭdēntī pēnnās ērĭpĭūnt ăvĭ

se leerá: *Illjimpudenti*, etc. Ya en el siglo III, después de Cristo se perfeccionó el uso actual de suprimir un hiato por medio de la elisión.

Nota IV. — Como elisión en interior de palabra puede notarse *antehac, anteire*, si se pronuncian en el verso como *anthac, antire*. Sin embargo, a menudo existe, junto a la forma con elisión, la forma sin elisión; así, en Plauto, *circ(um)ire* (Pseudolus 899) junto a *circumire* (polisílabo, Menaechmi 231). Compárese también *non* de * *ne-oinom* (1).

19. *a*) En alguna ocasión puede mantenerse el hiato, lo que sucede muy rara vez en los clásicos y Terencio, con más frecuencia en Plauto, en los casos siguientes:

1. Delante y detrás de interjección; por ejemplo:

ō ēt prǣsĭdĭum ēt dūlcĕ dĕcūs mĕūm

(Horac. carmina 1, 1, 2; hiato tras *o*);

Sēd Phĭlŏlăchētĭs sērvŭm ēccūm trānĭūm

(Plauto Mostellaria 560; hiato tras *servum*);

2. En la cesura (2) particularmente en Virgilio; por ej.:

Mūnĕră sūnt, laūrī ēt suāvĕ rŭbēns hўăcĭnthŭs

(Virgilio, Églogas 3, 63; hiato tras *lauri*).

3. En la diéresis (3) del pentámetro y del verso largo, sobre todo en Plauto y Terencio; por ejemplo:

Quōd mūltă Thēbānō pŏplō ăcērba ōbiēcĭt fūnĕră

(Plauto, Amphitruo 190; hiato tras *poplo*).

---

(1) Véase nota 2, pág. 18.
(2) Compárese luego 36.
(3) Compárese luego 36, también 142 y siguientes.

4. En los tiempos fuertes (1) del hexámetro, sobre todo en el quinto, lo cual se da en Virgilio, en los nombres propios griegos; por ejemplo:

Nḗrēĭdŭ́m mātrī ĕt Nḗptūnṓ Āegǣō

(Virgilio, Eneida 374; hiato tras *matri* (véase 2) y *Neptuno*).

5. En los tiempos fuertes del hexámetro, sobre todo en el quinto, principalmente en Virgilio, en las sílabas que preceden a una sílaba breve y muchas veces también en la siguiente; por ejemplo:

ḗvŏlăt ī́nfēlī́x ēt fḗmĭnĕṓ ŭ́lŭ́lātū

(Virgilio, Eneida 9, 477; hiato tras *femineo*).

6. En la sílaba no marcada (tesis) del hexámetro (2), tras vocal larga si la primera palabra es un nombre propio o palabra griega; por ejemplo:

Glaucō ḗt Pănŏpḗæ ĕt Ī́nōṓ Mĕlĭ́cḗrtǣ

(Virgilio, Geórgicas 1, 437; hiato tras *Glauco*).

7. En la tesis (2) tras la final *-m* de una palabra polisílaba, principalmente en latín arcaico (pero no en Terencio); por ej.:

Ī́nsīgnī́tă fĕrḗ tūm mī́lĭă mī́lĭtŭm ṓctō

(Ennius ann. 332; hiato tras *militum*).

Nota. — El mismo hiato en el arsis está ya admitido en Plauto; por ejemplo:

Sĕquĕre, ḗm tĭ́bi hṓmĭnēm. Grā́tĭā́m hăbĕṓ tĭbī́

(Pl. Captivi 373; hiato tras *gratiam*).

8. En la tesis tras un monosílabo breve (muchas veces en *-m*), particularmente en viejo latín; por ejemplo, en:

---

(1) Véase luego 32.
(2) Véase luego 32.

Quăm laudăs plūmă? cōctŏ nŭm ădĕst hŏnŏr ĭdĕm
(Horac., Satir. 2, 2, 28; hiato tras *num*);

Cŭm hăc, cŭm ĭstāc cŭmque ămīcæ ĕtĭăm tŭă
(Plauto, Casina 612; hiato dos veces tras *cum*).

9. En la pausa del sentido; por ejemplo:

Sī pĕrĕŏ, hŏmĭnŭm mănĭbŭs pĕrĭīssĕ iŭvăbĭt
(Virgilio, Eneida 3, 606; hiato tras *pereo*):

Quĭd ĭn hănc vēnĭstĭs ŭrbĕm? ăut quīd quăerĭtĭs?
(Plauto Poenulus 1009; hiato tras *urbem*).

10. En el cambio de personas (en los dramas de los viejos cómicos), p. e.:

Ăbī. Quĭd ăbĕām? Sī. ăbī! Ăbĕăm? Ăbī
(Plauto Mercator, 749; hiato tras *abi* y *Abeam*).

11. Con intención poética, p. e.:

Ălĭĕnŭm — hŏmĭnĕm — īntrō mĭttāt nĕmĭnĕm
(Pl. Asinaria 756; hiato tras *alienum, hominem*).

Nota. — Si en Plauto la desinencia *ae* de genitivo está siempre en hiato, el fenómeno se explica fácilmente porque en Plauto ante vocal siempre se admite *āī* bisílabo, en el que la *i* se elide. Por ejemplo: Persa 409:

Pĕcŭnĭăi ăccĭpĭtĕr, ăvĭde ātque īnvĭdĕ
(*pecuniai* con elisión de la vocal final).

b) El hiato puede a veces seguir subsistiendo, no obstante la abreviación de la primera vocal según la regla "*Vocalis ante vocalem corripitur*" (1), lo que tiene lugar en los siguientes casos:

---

(1) Véase 12.

1. En la sílaba final de un crético [1] o de una palabra que termina en crético si la segunda vocal en hiato es larga; p. e.:

Hŏc mōtū rădĭāntĭs Ētēsĭāe ĭn vădă pōntī

(Cicero Aratea, Fragment 24, sílaba final de *Etesiae*, abreviada).

2. En la sílaba final de una palabra yámbica (en la poesía clásica sólo si la segunda vocal en hiato es larga), p. e.:

Lēnĭs ădēs prĕcĭbūsquĕ mĕīs făvĕ Īlīthyīă

(Ovid. amores 2, 13, 21; la *e* de *fave* abreviada).

Dŏmĭ ĕrăt quōd quærĭtābām. sĕx sŏdālēs rĕppĕrī

(Plauto Mercator 845; la *i* de *domi* abreviada).

3. En palabras monosílabas largas, por ejemplo:

Nōn (ĭtă mē dĭ ămēnt) quīcquām rĕfērrĕ pŭtāvī

(Catul. 97, 1; la *i* de *di* abreviada).

Quīd făcĕrēt? Sĭ ămābăt, rŏgās, quīd făcĕrēt? ădsērvārēt

(Plauto Rudens 379; la *i* de *si* abreviada).

Nota I para el 18 y 19. — Una colocación de palabras por medio de la cual se hace necesaria la elisión de una vocal larga o diptongo, es rara en muchos poetas clásicos (principalmente en Ovidio).

Casi nunca se eliden en los poetas clásicos ante vocal breve monosílaba las largas de palabras que terminan en vocal, diptongo o en *-m* (excepto *me, te, se, mi, tu, qui* [singular], *si, ni, de, cum, tum, num, iam, nam, quam, tam*), de palabras yámbicas [1], rara vez de palabras créticas y espondaicas [1]; igualmente, en los escritores clásicos casi nunca se elide ante vocal larga de palabra yámbica, espondaica, anapéstica y coriámbica [1]; finalmente, se elidirá rara vez una vocal a la cual precede otra breve inmediata.

---

(1) Véase luego 34.

Nota II al 18 y 19. — La elisión se encuentra a menudo de una manera distinta en diferentes poetas y en diferentes períodos poéticos de un mismo poeta y en diferentes géneros poéticos; por ejemplo: es rara la elisión en Ennio, Ovidio, Lucano; frecuente en Plauto, Terencio, Lucilio, Lucrecio, Virgilio; en el cuarto libro de las Odas y Carmen secular de Horacio (en oposición a los tres primeros libros de Odas), la vocal larga casi nunca se elide; en los metros líricos la elisión es mucho más rara, más frecuente en las Sátiras y en los cómicos, donde se recuerdan las vivas expresiones del lenguaje usual. La rareza de la elisión en la lírica está en relación también con el hecho de que la composición breve y los versos pequeños frecuentemente se manejan con más cuidado que la composición larga y los versos amplios.

Nota III al 18 y 19. — Acerca de la mayor o menor frecuencia de la elisión en determinadas posiciones del verso, véase lo expuesto en los metros particulares.

II. *Sinícesis I en J, U en V*

20. Dos vocales en una misma palabra se contraen a veces en una sílaba larga, originándose la sinícesis [1]. En ésta se distinguen dos grupos principales.

21. *A*) El producto de la sinícesis es una vocal o un verdadero diptongo. En la prosa es conocida la *ī* por *ĭī*, *dī* por *dĭī*, etc.

En la poesía se encuentra además a menudo *desse* por *deesse* (vocales iguales; por ejemplo: Lucrecio 1, 43), *dein(de)* por *deín(de)* (*e* más *i*, Plauto Trinummus 945), *deicere* por *deícere* (*e* más *i*, Manilius 5, 373), *proin(de)* por *proín(de)* (*o* más *i*, Séneca Agamemnon 129), etc. Más tarde

---

(1) Griego *synizesis*. Propiamente unión, esto es, fusión de vocales contiguas.

se llega a la eliminación de una *v* en *si vis, sis* (Plauto Asinaria 683) en *obliviscendi, obliscendi* (Plauto Miles 1359), etc.

22. *B*) El producto de la sinícesis no es ninguna vocal o diptongo verdadero. Se ha de distinguir:

1. *Viejo latín.* — Aquí la mayor parte de las veces la pregunta de si se ha de admitir la abreviación yámbica (1) o la sinícesis es difícil de contestar. Es segura la sinícesis allí donde la abreviación yámbica sería contraria al genio de la lengua. Por ejemplo: *éa m u s*, no *ĕămus;* igualmente *f úi s t i, f úi s s e, d éo r u m* (probablemente también *m éo* junto a *mĕ̆o, d úo* junto a *dŭ̆o,* entre otros).

2. *Latín clásico.*

a) Los casos de *idem* si la segunda vocal es larga; por ejemplo:

Hŏc ēn d ē m fērrō stīllĕt ŭtērquĕ crŭŏr
(Propercio 2, 8, 26).

b) Adjetivos y substantivos que terminen en *eus, ea, eum;* por ejemplo:

Ā u r ea cōmpŏsŭīt spōndā mĕdĭāmquĕ lŏcāvĭt
(Virgilio Eneida 1, 698).

c) Las palabras *d eo r s u m, s eo r s u m, p r ou t, q u oa d.*

2. *Palabras griegas.*— Por ejemplo:

dēgĕnĕrās? scĕlŭs ēst pĭĕtās īn cōniŭgĕ T ē r eo
(Ovidio Met. 6, 635).

23. Las vocales *i, u* se tratarán de otro modo si han de perder su valor vocálico, después de consonante y antes de vo-

---

(1) Véase párrafo 27.

cal. Los romanos distinguían como nosotros entre *i* y *j*, aunque la distinción por escrito no llegó a expresarse, como tampoco la distinción entre *u* y *v* (1). Nosotros decimos *præmium*; los romanos decían *praem-i-um*, al contrario *jam*, no *i-am*.

Aconteció a menudo que en el idioma una *i* originaria llegó a ser una *j* y una *u* se transformó en *v* (y viceversa).

De este hecho se aprovechan los poetas, puesto que ellos podrán convertir la *i* en *j* y la *u* en *v* en palabras que de lo contrario no caben en el verso y en las que se hallan *i* y *u* breves tras consonante, pero seguidas de vocal.

Así se encuentra *principium* = *principjum*, *abiete* = *abjete*, *parietibus* = *parjetibus*, *abiegni* = *abjegni*; además se convierte la *i* en *j* después de sílaba larga en el último pie del hexámetro *(ŏmnjă = ŏmnĭă; Ántjŭm = Ántĭŭm)*; la exclamación *ĭō* será *jō*; igualmente será *gĕnvă* por *gĕnŭă*, *ărquātŭs* por *ărcŭātŭs*, *tĕnvĭă* por *tĕnŭĭă* (o *tĕnŭjă*), entre otros.

En los compuestos de *iacere*, el sonido de la *i* se lee la mayor parte de las veces como *ji*, por ejemplo: *īnĭcĭt* = *īnjĭcĭt*; así resulta larga por posición. Más raras son formas como *ăbĭcĭt* (Moretum 94) o *ădĭcĕ* (Manilius 4, 44), donde el sonido de la *i* vocálica se lee sin *j*. Finalmente hay también formas contractas como *d ei c e r e*, *r ei c e* (véase 21).

III. *Síncopa* (2)

Una vocal breve en medio de palabra entre consonantes cae a veces, particularmente cuando una de las consonantes contiguas es líquida (3), como *surpite*, en vez de *surripite*, *ardus* en vez de *aridus*, *puertia* en vez de *pueritia*, *coplata* por *copulata* y otros semejantes.

(1) La ortografía de nuestros textos latinos impresos, en los cuales es cierto que se distingue la *u* de *v*, pero no la *i* de *j*, no corresponde a una relación fonética.

(2) *Synkope*, del gr. corte.

(3) Véase nota 1, pág. 4.

IV. *Apócope* (1)

25. También en fin de palabra puede omitirse una vocal si la próxima empieza por consonante. En prosa es conocido *ac* por *atque, nec* por *neque, neu* por *neve, seu* por *sive* ante consonante; en poesía las formas anteconsonánticas se usan también ante vocal. En el viejo latín de los cómicos se encuentra además ante consonante: *nemp', quipp', ind', und', p r oi n , d ei n , ill', ist';* por ejemplo (Plauto Trinummus 328):

Bĕnĕ vŏlo ĕgo īllī făcĕrĕ, sī tū nōn nēvīs. Nēmp' dē tŭō?

V. *Caída ante consonante final*

26. Acabamos de ver que ciertas palabras ante consonante pueden perder su vocal final. Igualmente se omitió en latín arcaico y frecuentemente en la lengua vulgar la consonante final *-s* tras vocal breve ante inicial consonántica, lo cual a menudo es de importancia para la cantidad en el verso.

Todavía en Catulo (en el siglo I antes de J. C., se lee *'dabi supplicium'* en vez de *'dabis supplicium'* (116, 8). Ejemplo en Plauto (Asinaria 469):

Nēmo ăccĭpĭt, te ăufĕr dŏmum ăbscēde hĭnc mŏlĕstŭ' nĕ sīs.

En el más viejo latín se encuentra en ablativos (por ejemplo: *sententiad, agrod, bovid*), adverbios (por ejemplo: *extrad, porod, facilumed*), imperativos (por ejemplo: *violatod*) una *-d* final, de la cual se mantiene en Plauto un último resto en *mēd, tēd,* quizás *sēd* (en vez de *me, te, se*). Por medio de esta *-d* se impide la elisión más tardía de la vocal final. En el siglo II antes de J. C. desaparece todo rastro de *-d* final.

---

(1) *Apokope,* del gr. corte, separación.

VI. *Abreviación yámbica*

27. Un fenómeno de significación extraordinariamente amplia que se coloca junto a la abreviación de sílaba final es el conocido por *abreviación yámbica.* Ésta acontece en el verso según la siguiente regla: una serie yámbica (breve más larga), bien lleve el acento sobre la breve, bien siga inmediatamente a la sílaba que lleva el acento, se hace pirriquia (1), mas sólo en el caso de estar toda en el arsis (2) o toda en la tesis (2). (Esto se llama ley de abreviación yámbica.)

La abreviación yámbica es más que nada un fenómeno lingüístico. En la conversación diaria se usaban frecuentemente en lenguaje rápido palabras yámbicas: *mĭhī, tĭbī, sĭbī, ĭbī, ŭbī, nĭsī, ĕgō, mŏdō, cĭtō,* como pirriquias; las formas yámbicas tienden en este caso probablemente a realzar las palabras a que se refieren. También en poesía se da lo mismo, por ejemplo:

Sēd nŭ́nc rŏgā́re ĕgṓ vĭ́cĭssīm tḗ vŏlṓ
(Plauto, Trinummus 173; *ĕgṓ* puesto de relieve);

Mŭ́lta ĕgŏ pṓssūm dṓctă dĭ́ctă quā́mvīs fā́cūnde ḗlŏquĭ́
(Plauto, Trinummus 380; *ĕgŏ* no acentuado.)

Con frecuencia muchas palabras yámbicas como *bĕnĕ, mălĕ, quăsĭ,* que originariamente tuvieron antes la sílaba final larga, son usadas ya en Plauto siempre como pirriquias.

También los finales distintos del yambo, como el crético o las palabras que terminan en un crético (¡nunca en anapesto!) (2), se abrevian de este modo; acaso en la unión *nēscĭŏ quĭs;* igualmente en palabras monosílabas largas. La abreviación de la final larga *-o* (**15**) se originó en palabras yámbicas o créticas. También en principio e interior de palabra es posible la abreviación yámbica. (Véanse ejemplos más adelante.)

(1) Véase luego 34.
(2) Véase luego 32.

Nosotros podemos reconocer con seguridad la abreviación yámbica sólo en poesía, cuyo ritmo está determinado por la cantidad. No es sorprendente que Plauto y Terencio, que en sus comedias eligen el tono del lenguaje corriente, empleen la abreviación yámbica mucho más frecuentemente que los restantes poetas, que en su mayor parte escriben en estilo elevado. En los viejos dramáticos latinos el acento del verso ha desempeñado también un papel en el uso de la abreviación yámbica; cuál sea éste aun no se ha aclarado de un modo cierto.

Ejemplos de abreviación yámbica:

(La vocal de una sílaba abreviada por la abreviación yámbica se señalará con ◡̇).

1. Palabras yámbicas.

Cūm vĕtŏ tē fĭĕrī, vāppām iŭbĕo āc nĕbŭlōnĕm

(Horacio, Sátiras 1, 1, 104; la *o* de *veto* originariamente larga por naturaleza, abreviada);

Sȳmbŏlārūm cōllātōrēs ăpŭd fŏrūm pīscārĭūm

(Plautus Curculio 474; la sílaba final de *apud* larga por posición, es abreviada).

2. Palabras créticas.

Dīxĕrŏ quīd, sī fōrtĕ iŏcōsĭŭs, hōc mĭhĭ iūrĭs

(Horacio, Sátiras 1, 4, 104; la *o* de *dixero*, originariamente larga, es abreviada);

Ĭtă nūbĭlăm mēntem ănĭmi hăbĕō

(Plauto, Cistellaria 210; la sílaba final de *nubilam*, larga por posición, es abreviada).

3. Palabras monosílabas, la mayor parte siguiendo a palabras monosílabas o bisílabas elididas.

Sătĭn ūt quēm tu hăbĕās fĭdēlēm tĭbi aut quoi crēdās nēscĭās

(Plauto, Bacchides 491; la *aut*, originariamente larga por naturaleza, abreviada);

Nōn fuit nĕcēsse hăbērĕ; sĕd id quōd lēx iŭbēt
(Terencio, Phormio 296; *id*, originariamente larga por posición, abreviada).

4. Abreviación yámbica en inicial de palabra.

Ĭtă făcĭam ūt frātēr cēnsŭīt, ŭt ŭxōrem eīu s hūc āddūcăm
(Terencio, Phormio 776; la *u* de *uxorem*, originariamente larga por naturaleza, es abreviada);

Nūnc hōc ŭbi ăbstrūdām cōgĭtō sōlūm lŏcūm
(Plauto, Aulularia 673; la sílaba inicial de *abstrudam*, larga por posición, es abreviada).

5. Abreviación en interior de palabra.

Vītam ămīcĭtĭām, cīvĭtātēm, lætĭtĭām lūdūm, iŏcūm
(Plauto, Mercator 846; la primera *i* de *amicitiam*, originariamente larga por naturaleza, abreviada).

ūt quoique hŏmĭnī rēs părātāst, pĕrĭnde ămīcīs ūtĭtūr
(Plauto, Stichus 520; la *i* de *perinde*, larga por posición, es abreviada);

Hæc nōn vŏlŭptātī tĭbi ĕssĕ sătĭ, cērtō scĭō
(Terencio, Hautontimorumenos 71; la *u* de *voluptati*, larga por posición, es abreviada; además, está abreviada la primera sílaba de *esse* y la *s* de *satis* ha caído) [1].

Sobre el uso plautino de la abreviación yámbica véase **149, 152, 155.**

VII. *Abreviación de sílaba final*

28. Se ha indicado anteriormente (**15-17**) que muchas sílabras finales, originariamente de cantidad larga, se han abre-

---

(1) Véase 26.

viado la mayor parte de las veces en el transcurso del tiempo. Esta abreviación de sílaba final se diferencia de la abreviación yámbica, aunque, por lo general, se desarrolla paralela a ella. Por regla general, en el uso del lenguaje precede la abreviación yámbica a la correspondiente abreviación de sílaba final; por ejemplo, se encuentra *fĕrŏ* antes que *fīndŏ*, etc.

VIII. *Abreviación mediante unión del acento* (1)

29. Algunas palabras monosílabas largas y bisílabas espondaicas pueden abreviarse cuando se colocan unidas inmediatamente con una palabra siguiente, sobre todo *quidem;* así, *sĭquidem* junto a *sīquidem;* igualmente con doble medida, *tūquidem, tēquidem, mēquidem, quandōquidem* junto a *tŭquidem, tĕquidem, mĕquidem, quandŏquidem;* también las sílabas largas por posición se abrevian en los viejos cómicos; por ejemplo: *nūmquid, ēcquis* pasan a *nŭmquid, ĕcquis.*

IX. *Alargamiento y abreviación métrica*

30. En ciertos lugares, sobre todo en la cesura principal masculina del hexámetro (2), pero también en otros tiempos fuertes, muchos poetas, desde Ennio, en obsequio a la medida del verso se permiten a menudo, a imitación de Homero, el alargamiento de una sílaba final breve.

Por ejemplo:

Spēsque hŏmĭnŭm | prīmǽ mātrís | hăbĭtāvĭmŭs ālvō
(Ovidio, Metamorfosis 15, 217; la segunda sílaba de *matris* está alargada ante la cesura).

Asimismo, a veces se alarga arbitrariamente por motivos métricos otras sílabas que no son finales, por ejemplo: *Ītalia*

---

(1) Por unión del acento se ha de entender la unión del acento de dos palabras originariamente independientes; por ejemplo: *sĭquĭdĕm* de *sī quĭdĕm*

(2) Véase luego 45.

en vez de *Ĭtalia* (*Ītalia* sólo en Lucilio 825); *Asia* tiene habitualmente tres breves, pero es dáctilo en Virgilio (ejemplo, Eneida 7, 701): *Āsĭă*. Inversamente a veces, en interior de palabra sílabas largas se abrevian; así se encuentra en los poetas cómicos latinos arcaicos en fin de verso, en los poetas posteriores en todos los lugares del verso la final de tercera persona del perfecto de indicativo activo *-ĕrunt* junto a *-ērunt;* por ejemplo:

Mĕnándri Eūnúchūm, póstquam ǣdīlēs émĕrúnt

(Terencio, Eunuchus 20; la segunda *e* en *emerunt,* breve);

Cúm sĕmĕl ínstĭtĕrúnt vēstígĭă cértă vĭáĭ

(Lucrecio I, 406; la *e* en *instituerunt,* breve).

X. *Diéresis* (1)

31. A veces los poetas hacen por principios métricos de una sílaba dos sílabas separadas (diéresis). Así se encuentra en Plauto *cūī, hūīc* junto a *cui, huic* (éstas son las medidas del tiempo clásico); ya en Séneca (Agamenón 146) se pone además *cŭĭ* en Estacio (Silvae 1, 1, 107), *hŭĭ.*

Las formas arcaicas *di, dis* aparecen desde Catulo (4, 22) en *dĕī, dĕīs.* En la república el genitivo de los substantivos de la segunda declinación en *-ĭus, -ĭum,* adopta únicamente la forma en *-ī.* A partir del principio de la época imperial llega a ser *-ĭī;* tal, primeramente, *auxĭlī;* más tarde, *auxĭlĭī*

Los adjetivos en *-ĭus, -ĭa, -ĭum* tienen desde un principio *-ĭī,* por ejemplo: *patrĭī sermonis* (Lucrecio 1, 832).

La terminación griega *-eus* se medirá a veces bisílaba, como *Orphĕŭs* (Culex 117). A veces se usa la *u* consonántica (= *v*) como vocal, como, por ejemplo, el cuadrisílabo *sŭādeo;* trisílabo *sŏlŭo, sĭlŭae.* Asimismo, la *i* consonántica (= *j*) es vocal en *Vĕĭus, Găĭus* (trisílabos), *Tarpēĭa* (cuadrisílabo).

---

(1) *Dihairesis,* griego, igual a separación. Objetivamente se ha de distinguir esta diéresis de la métrica de que se trata en 36.

CAPÍTULO III

CARÁCTER DEL VERSO LATINO

§ 1. *Arsis y tesis*

32. Como hemos visto anteriormente (1), el ritmo del verso latino se regula por medio de la sucesión de sílabas largas y breves. Lo que corresponde en castellano al realce de cada acento, que se llama arsis (elevación), está ocupado en latín totalmente en la mayoría de los casos por una larga, mientras que el descenso, tesis (correspondiente en español a un lugar átono), lo está por una o varias breves, en lugar de las cuales puede haber también una larga.

En el mismo verso citado antes (2)

Gĕmēllĕ Cāstŏr ēt gĕmēllĕ Cāstŏrĭs

hay seis tesis y seis arsis que, conforme a las reglas de prosodia tratadas en precedentes capítulos, serán desempeñadas por seis breves y seis largas. Un verso que comienza por la tesis se dice que tiene ritmo ascendente; si comienza por el arsis, se dice que tiene ritmo descendente.

§ 2. *Valor métrico de largas y breves*

33. Largas y breves (3) han sido usadas juntas en la antigüedad mediante una convención artística, en una relación fija: una larga vale dos breves.

(1) Véase 5.
(2) Véase 5.
(3) Véase el capítulo II.

En el ejemplo que acabamos de examinar (véase 32), tenemos, pues, hablando musicalmente, un compás de 3/4 con un antecompás ante nosotros:



Del mismo modo que en la actual notación musical una blanca puede reemplazarse por dos negras, así puede (con importantes limitaciones, de las cuales se hablará en la discusión de los metros) en la poesía latina desdoblarse una larga en dos breves; igualmente es a menudo posible la substitución de dos breves por una larga. Ejemplos:

Quīd tĭ́bi ĕgō mṓrēm vī́s gĕram, ắbĭ quǣso hī́nc dŏmŭ́m

(Plauto, Mostellaria 578; *ăbĭ* tiene, según la ley de abreviación yámbica [véase **27**], sílaba final breve. De las seis arsis, la primera [*tibi e-*, cuya segunda *i* de *tibi* se elide conforme al **18**] y cuarta están desdobladas; es decir, se componen en oposición a las otras cuatro, de dos breves en vez de una larga);

īntḗr vītǣ mōrtī́squĕ vĭā́s

(Séneca, Medea 307; solamente una, la última tesis, consta de dos breves; las tesis 1.ª, 2.ª y 3.ª tienen sus breves reemplazadas por una larga).

§ 3. *La parte más pequeña del verso*

34. Todo verso latino, excepto algunos líricos, es construído de modo que un elemento rítmico se repite reiteradamente. Los elementos rítmicos más pequeños de esta especie se llaman pies del verso, los más grandes metros (medida). Sigue aquí en primer término una lista.

a) De pies métricos.

1. Yambo (1) (breve larga ⏑ –), por ejemplo: *cănō;*

(1) *Iambos*, griego, cuyo significado no está esclarecido.

2. Troqueo (1) (larga breve – ⏑), por ejemplo: *ārma;*

3. Anapesto (2) (breve breve larga ⏑ ⏑ –), por ejemplo: *pĕrĕō;*

4. Dáctilo (3) (larga breve breve – ⏑ ⏑), por ejemplo: *lītŏră.*

b) De metros.

1. Crético (4) (larga breve larga – ⏑ –), por ejemplo: *ēxĕūnt;*

2. Baquio (5) (breve larga larga ⏑ – –), por ejemplo: *răpācēs;*

3. Coriambo (6) (larga breve breve larga – ⏑ ⏑ –), por ejemplo: *pērcĭpĭēs;*

4. Jónico *a maiore* (7) (larga larga breve breve – – ⏑ ⏑), por ejemplo: *cōncēdĕrĕ;*

5. Jónico *a minore* (7) (breve breve larga larga ⏑ ⏑ – –), por ejemplo: *rĕgĭōnēs;*

6. Dochmio (8) (breve larga larga breve larga ⏑ – – ⏑ –), por ejemplo: *pŏlītīssĭmō;*

7. Hypodochmio (8) (larga breve larga breve larga – ⏑ – ⏑ –), por ejemplo: *īnnŏcēntĭǣ.*

Además hay aún algunos pies o bien metros que no pueden considerarse como miembros independientes de un verso, sino como procedentes de otros pies o mejor metros o partes de ellos, por contracción (reunión de breves) o por disolución (9):

---

(1) *Trochaios,* griego = el que corre, llamado así porque los coros, en los que era muy usado, se movían rápidamente a manera de los que corren.

(2) *Anapaistos,* griego, propiamente vuelto (en el compás) = dáctilo invertido.

(3) *Daktylos,* griego, propiamente dedo; el pie más usado.

(4) *Kreticos,* griego: metro de la danza que procede de Creta.

(5) *Bakcheios,* griego: metro similar a los cantos en honor del dios Baco.

(6) *Choriambos,* griego: unión de un coreo (metro de la danza, otro nombre del troqueo) con un yambo.

(7) *Ionikos,* griego: metro en el cual fueron cantadas danzas jónicas.

(8) *Dochmios,* griego: el torcido; *hypodochmios* = al revés del dochmio.

(9) Véase más explicaciones sobre ello en el número precedente.

1. Pirriquio (1) (breve breve ⏑⏑) es la disolución de una sílaba larga, por ejemplo: *ágĕ;*

2. Tribraco (2) (breve breve breve ⏑⏑⏑), puede ser la disolución de un yambo o un troqueo, por ejemplo: *ănĭmŭs;*

3. Espondeo (3) (larga larga – –) puede ser la contracción de un dáctilo o anapesto, por ejemplo: *cōgō;*

4. Proceleusmático (4) (breve breve breve breve ⏑⏑⏑⏑) puede ser la disolución de un dáctilo o anapesto, por ejemplo: *călĕfăcĭt;*

5. Moloso (5) (larga larga larga – – –) puede ser la contracción de un coriambo, un jónico *a minore* o uno *a maiore,* por ejemplo: *vīrtūtēs.*

Sobre metros yámbicos, trocaicos, anapésticos, véase luego **66, 118, 127.**

§ 4. *Kola* (6)

35. Los versos que no se dejan descomponer en pies o metros iguales los designamos también como *kola* (6). Tales *kola* se presentan solamente en la lírica (también en las partes líricas del drama) y se tratarán luego en **68-70, 86-99, 122-125, 159-161.**

§ 5. *Estructura del verso. Cesura y diéresis*

36. Todo buen verso latino que consta de más de diez sílabas, como el trímetro yámbico (7), presentan en el interior del verso una o más pausas. Si se encuentra una pausa tras el fin

---

(1) *Pyrrhichios,* griego: según un baile de armas llamado pyrrhiche.

(2) *Tribrachys,* griego: con tres breves.

(3) *Spondeios,* griego: en la libación; sponde, análogo.

(4) *Prokeleusmatikos,* griego: nombre no muy claro, verosímilmente, verso de prisa.

(5) *Molossos,* griego: debe el nombre a los molossos (en Epiro).

(6) *Kolon* griego: trozo, fragmento.

(7) Véase 76.

de un pie o metro, decimos hay diéresis (1); por el contrario, si hay una pausa que divida un pie, metro o colon, se usa el nombre de cesura. Señalamos ambas pausas con ||. En el verso ya citado

Gĕmĕllĕ Căstŏr || ĕt gĕmĕllĕ Căstŏrĭs

advertimos una pausa tras Castor; aquí el verso consta de seis yambos y la pausa ocurre tras la breve del tercer yambo; tenemos una cesura. La pausa del siguiente verso, que consta de cuatro baquios (2), por el contrario (Plauto, Amphitruo 551)

Ăge ī tū sĕcūndūm. — || Sĕquōr, sūbsĕquōr tē

divide el segundo y tercer baquio; se trata, por tanto, de una diéresis. En el citado verso la diéresis coincide no sólo con el término de la oración, sino también con el cambio de persona. Especialmente los viejos cómicos latinos se han esforzado en asimilar en la mayor medida posible la estructura del verso y la de la proposición. Casi siempre se llega en ellos al fin de verso a la vez que al fin de sentido; a menudo sirven también cesura y diéresis para la ordenación lingüística. En la poesía clásica latina se establecía además, a menudo, una coincidencia entre la estructura del verso y la de la proposición. Poetas aislados han pretendido quebrantar esta coincidencia conscientemente cuando buscan una finalidad poética; quizá Horacio en sus Sátiras para provocar la apariencia de la prosa descuidada, de todos los días, a despecho de los metros.

Por ejemplo (Sat. I, I, 101 ss.):

Quíd mi igitúr suadés? || ut vívam Naévius aút sic
Út Noméntanús?' || Pergís pugnántia sécum
Fróntibus ádversís || compónere: nón ego, avárum
Cúm veto té fierí, || vappám iubeo ác nebulónem.

---

(1) Definición de la palabra; véase nota 3, pág. 18. Objetivamente, la diéresis tratada aquí no tiene nada que ver con la definida en el párrafo 31.

(2) Véase 34.

Los tres primeros versos se rompen en medio de la proposición en cuanto que se contradicen la estructura del verso y la de la proposición; ellos se resarcen, sin embargo, en el 1.º, 2.º y 4.º versos en cuanto que las proposiciones principal o accesoria terminan en la cesura. El fin del 4.º verso es al mismo tiempo el fin de una oración principal.

§ 6. *Fin de verso*

37. *a*) El fin de verso y el fin de palabra coinciden siempre con excepción de algún verso que está en sinalefa, por ejemplo:

Ībam fórte viá sacrá, sicút meus ést mos

(Horacio, Sát. 1, 9, 1; la palabra *mos* forma el fin del verso).

b) La última sílaba de un verso toma métricamente, en un doble aspecto, una posición particular:

1) Puede ser larga o breve (sílaba *anceps,* véase **9**), por ejemplo:

Mǽcēnā́s ătăvís ḗdĭtĕ rḗgĭbŭ́s
Nȳ̆mphārŭ́mquĕ lĕvḗs cŭ́m Sătȳ̆rĭ́s chŏrī́

(Horacio, Odas 1, 1, 1 y 1, 1, 31; en dicho metro, la sílaba final es unas veces larga y otras breve).

2) No se elide cuando termina en vocal o *-m* y el verso siguiente empieza por vocal, por ejemplo:

Quīd mī́nŭs ūtī́bĭlĕ fuít quam hōc ū́lcūs tā́ngĕrĕ́
Aut nōmĭnā́re ūxṓrem? īniḗctāst spḗs pătrī́

(Terencio, Phormio 690 s.; la vocal que cierra el primer verso no se elide).

Cūm pā́llă, tā́bō mū́nŭs ī́mbūtŭ́m, nŏvắm
īncḗndĭṓ nūptam ā́bstŭlī́t

(Horacio, epodos 5, 65 s.; la sílaba final del primer verso *-am* no se elide).

Ambos fenómenos (1 y 2) se comprenden cuando se acepta que el recitador hace una pausa tras cada verso, por la cual la cantidad de la última sílaba métrica queda inactiva y por la cual las vocales consecutivas se separarán.

Nota 1. — Sin embargo, a veces, un verso tiene una sílaba más de lo ordinario; ésta termina entonces en vocal y (contrariamente a lo dicho antes) se elidirá en la vocal inicial del verso siguiente, por ejemplo:

Mūltă vĭdēmŭs ĕnĭm rēbūs cōncūrrĕrĕ dēbēre
ūt prōpāgāndō pōssīnt prōcūdĕrĕ sæclă

(Lucrecio 5, 849 sig.; la última *e* de ***debere*** se elide ante la *u* en la inicial del verso siguiente).

Nota 2. — La última sílaba de un verso puede, en efecto, ser larga; pero, sin embargo, nunca puede disolverse en dos breves.

c) Un verso puede terminar el metro (1) ya con un pie entero o solamente con una parte de él; en el primer caso, el verso se llama acataléctico, en el segundo cataléctico (2); de un verso cataléctico se dice también que presenta catalexis (2);

d) Un verso en la poesía clásica latina rara vez termina con una palabra monosílaba y la mayor parte de las veces sólo cuando persigue determinada intención poética o se imita un moledo griego (3).

e) El último pie o el último metro de la mayor parte de los versos acatalécticos y catalécticos (4) se mantiene puro, esto es, no admite disolución, contracción ni substitución de una breve por una larga. También el penúltimo pie o el penúltimo metro de muchos versos es puro o sujeto a una forma métrica determinada (por ejemplo, en el senario yámbico).

---

(1) Véase antes 34.
(2) *Katalegeiv*, griego: terminar.
(3) Véanse ejemplos y particularidades del hexámetro en 47.
(4) Véase arriba *c*).

§ 7. *Rima y aliteración*

38. *Rima.* — El empleo consecuente de la rima, que en las nuevas literaturas es algo enteramente natural, no está demostrado en la poesía latina precristiana. Aparece la rima como se usa hoy a partir de los himnos cristianolatinos, que no observan la cantidad, y con esto renuncian al más importante recurso artístico de la poesía antigua (por ejemplo, en el *Dies irae*).

Podemos admitir que los poetas clásicos latinos precristianos, que sentían en sí mismos como poco culto el efecto bien conocido de la rima, evitábanla conscientemente; se era menos sensible a esto en tiempo más antiguo; así rima, por ejemplo, Ennio como sigue (Scenica 151 Vahlen):

Cǣlŭ́m nĭ̆tḗscĕ̆re, ắrbŏ̆rḗs frōndḗscĕ̆rĕ̆
Vītḗs lǣtĭ́fĭ̆cǣ pắmpĭ̆nĭ́s pūbḗscĕ̆rĕ̆
Rāmī́ bācắrum ūbḗrtāte ĭ́ncūrvḗscĕ̆rĕ̆.

Sin embargo, la rima en tales versos es solamente un recurso artístico ocasional, no de principio.

39. *Aliteración.* — Lo mismo puede decirse de la aliteración (1) que se usa, sobre todo en la vieja poesía latina, más frecuentemente que la rima, pero nunca consecuentemente como, tal vez, en los cantos. De nuevo es Ennio quien ha autorizado entre otros el curioso verso (Anales 1, 109. Vahlen):

ṓ Tĭ́tĕ tū́tĕ Tắtī tĭ́bĭ tắntă tȳ́rắnĕ tŭ́lĭ́stī.

También Plauto usó la aliteración con frecuencia, por ejemplo:

---

(1) Esto es, concurrencia de varias palabras con la misma letra inicial en un verso.

Laudĕm, lŭcrŭm, lūdŭm, iŏcŭm, fēstīvĭtātēm, fĕrĭās,
Pōmpăm, pĕnŭm, pŏtātĭōnēs, sătŭrĭtātēm, gaudĭŭm
(Captivi 770 sig.; concurren *l, f* en el primer verso, *p* en el segundo).

Sobre la aliteración en el Saturnio véase luego **55.**

§ 8. *Grupos rítmicos mayores. Sinalefa*

40. El efecto de la mayor parte de los versos depende, como hemos expuesto en el **34**, de la repetición de un pequeño motivo rítmico en el interior del verso. Ahora, hecha abstracción de la lírica, atendemos a los versos que repiten formas rítmicas iguales a través de toda la obra poética, por ejemplo, en el drama, a lo largo de amplios pasajes, o como en la Eneida, de Virgilio, que consta de miles de versos, en que sin interrupción fluye el ritmo dactílico.

Tal concordancia rítmica es la regla en todas partes donde la palabra desempeña un efecto artístico decisivo.

Sin embargo, luego que los versos fueron no solamente hablados o dichos en recitado artístico, sino que se cantaban conforme a determinadas melodías, como es el caso más popular de la lírica sencilla, empieza el ritmo poético a subordinarse a las leyes de la música. Entonces cada melodía tiene una longitud determinada por la cual se separan los grupos rítmicos que exceden de la extensión de un verso. Sobre la melodía, que se repetirá siempre de nuevo, se canta una serie de estrofas (1).

Las estrofas más sencillas, aun rítmicamente uniformes, son llamadas sistema (2); sin embargo, el término de estrofa en la antigua poesía se caracteriza de ordinario por la catalexis (3), por ejemplo:

---

(1) *Strophe,* griego: vuelta, giro en la danza; en significación más extensa, canto que se cantaba para la danza; *antistrophe,* métricamente, igual a contraestrofa.

(2) *Systema,* griego: reunión; serie de versos homogéneos.

(3) Véase antes 37.

Sĭs quōcŭmquĕ tĭbĭ plăcĕt
Sănctă nōmĭnĕ, Rōmŭlīque
Ăntīque ŭt sŏlĭtă es, bŏnă
Sŏspĭtĕs ŏpĕ gĕntĕm.

(Catullo 34, 21 sigs. Son cuatro Kola [véase **35**] de forma simétrica igual; la 4.ª tiene una sílaba menos que las otras tres: La *-e* final del 2.º verso se elide; véase **41** sobre Sinalefa).

Cuanto más se hacía la lírica en griego expresión de sentimientos individuales, tanto más anheló formas exteriores móviles; la estrofa admitió en sí un motivo rítmico extraño; por ejemplo, en muchas composiciones de Horacio, imitadas formalmente de Arquíloco, un verso fué unido a una unidad métrica heterogénea, o como en las estrofas similares alcaicas y sáficas (1), también de Horacio y Catulo, se repetía un verso dos veces, pero luego se añadió un époco (2) rítmicamente más o menos libre, de donde se derivan las formas de estrofa lírica conocidas ahora por nosotros.

En Píndaro y en los cantos de los coros del drama ático se acrecienta a menudo la libertad rítmica en el interior de la estrofa hasta tal extremo, que el principio de su orientación es ininteligible para nosotros, que ya no oímos la música; reconocemos más claro la severa regularidad de la Responsio, esto es, la concordancia métrica entre una estrofa y otra u otras más que se cantan con la misma melodía. Como ahora dentro de muchas estrofas impera la estructura a a b, así, por su parte, las estrofas se ordenan igualmente, a menudo, de modo que a dos iguales sigue un épodo de forma libre. En los Cantica de las comedias de Plauto brillan huellas de parecida estructura. Finalmente (ya en un canto de Píndaro y en algunos cantos de los dramas de Eurípides, luego en los llamados nuevos ditirambos [composiciones corales libres]) cae todo principio de ordenación rítmica rigurosa. Aparecen canciones acompañadas de música en toda su extensión que se cantaban sin repeticio-

---

(1) Véase luego 115, 116.
(2) *Epode,* griego: que va apagándose.

nes rítmicas desde el principio al fin. La mayor parte de los intermedios de canto de las comedias de Plauto y Terencio se articulan libremente de este modo. La poesía latina, en sus formas, se ha apoyado sin excepción en la griega.

Así sucede que en la lírica latina, en que tuvo un activo desarrollo la formación de grupos rítmicos, el lenguaje está capacitado sólo en medida limitada. Hemos visto hace poco qué modelos han imitado Horacio, Catulo, Plauto y Terencio; es dudoso si las melodías de los viejos cantos griegos eran para ellos agradables y asequibles. En todo caso, sospechamos que los líricos latinos desde Levio, Varrón, Catulo, al igual que muchos líricos modernos, no contaron en absoluto con que sus versos serían cantados y que la forma verdadera de la estrofa, inteligible solamente por el espíritu de la música, habría sido adoptada por ellos del mismo modo convencional que por nuestros actuales poetas, que escriben en estrofas a veces completamente antimusicales.

41. Es de esencial importancia para la formación de la estrofa, si la estrofa consta de una serie de versos autónomos, que presenten en su término la señal característica (coincidencia de fin de verso y fin de palabra, sílaba anceps e hiato [véase antes **37**]) o si en la estrofa domina la sinafia [1]; es decir, los finales de verso no siempre son claramente perceptibles, ya que faltan precisamente las señales mencionadas. A veces, por ejemplo en las estrofas sáficas y alcaicas de Horacio, impera, en el mismo poeta y en el mismo metro, uno u otro modo de formación de los grupos (con o sin sinalefa); sin embargo, no se cumple rigurosamente, por ejemplo:

Spārsíssĕ nóctūrnó crŭórĕ
Hóspĭtĭs: íllĕ vĕnénă Cólchă

(Horacio, Odas 2, 13, 7 sig.; la *-e* de *cruore* no se elide ante vocal [*-ho*] siguiente);

(1) *Synapheia,* griego: unión.

por el contrario, con sinafia:

Sōrs éxĭtúra ēt nōs ĭn ǽtērnum‿

‿éxĭlĭum ímpŏsĭtúră cýmbǣ

(Horacio, Odas 2, 3, 27; la *-um* de *aeternum* se elide ante vocal siguiente).

§ 9. *La exposición del verso latino*

42. Si de un lado el ritmo del verso latino se determina por la alternancia de sílabas largas y breves, por otro, el ritmo de la prosa latina corriente, por la ley de las tres sílabas (véase el número 4), puede nacer a menudo entre la acentuación de la prosa y el ritmo del verso una contradicción; conforme a la ley de las tres sílabas se acentuará, por ejemplo, *prŏbōs* en la penúltima sílaba, mientras que en el verso la última sílaba lleva el arsis.

La contradicción entre el acento de la prosa y el ritmo del verso ha sido superada de distinto modo por los distintos poetas latinos en los diferentes tiempos y en los diferentes metros. En términos generales diremos en primer lugar que no es factible leer y acentuar (como sucede corrientemente) sólo conforme al ritmo del verso, esto es, en relación a la cantidad:

Ínfandúm, regína, iubés renováre dolórem.

En las lenguas modernas, tanto en las sajonas como en las latinas, puede darse el desajuste entre el acento de la palabra y el del verso. Es más, en ocasiones parece obedecer a efectos expresivos. Tal el deseo de subrayar lo inacabable de los suplicios en el conocido lema grabado a las puertas del Infierno de Dante:

Per mé si vá nell'etérno dolóre

(Inf., III 2)

Observad cómo en la segunda parte del endecasílabo se quiebra el ritmo con la gracia de la acentuación en séptima en lugar de la melódica serie de acentos en sexta, octava y décima, como en el encarecimiento del verso inicial de su soneto inmortal:

Tánto gentíle e tánto honésta páre.

La misma disconformidad se da como graciosa variante en nuestros primeros cultivadores del endecasílabo. Así realza Garcilaso la sorpresa de Salicio en la égloga II, 98:

Albánio es éste que está aquí dormído,

o la dolorosa melancolía en que sume el torcedor de los celos el alma del mismo pastor:

Tus cláros ójos ¿a quién los volvíste?

(Egl. I, 128).

Contribuía ciertamente a conllevar mejor en latín la consiguiente desarmonía que tal disconformidad ocasionaba — percibida sin género de dudas según numerosos testimonios de la antigüedad — el hecho de que el latín conservara cierto movimiento alternante en el lugar del acento en la palabra, tal en *lábor — labóris,* — continuado en las lenguas romances, pero no en alemán, donde se mantiene el acento de la palabra en la sílaba radical en que recae.

Es necesario respetar a un tiempo el acento de la palabra y el ritmo del verso. Quien pretenda que esto es imposible déjase guiar por la costumbre o por la comodidad. Esto es seguro para el buen principiante: en primer lugar aténgase sólo al ritmo del verso, pero al fin es preciso hacer claramente perceptible al oído el acento de la prosa como un segundo acento (secundario); por tanto,

Ínfàndúm, regína, iùbés renováre dolórem.

Observando exactas las cantidades silábicas, el ritmo del verso, a pesar del contradictorio acento de la prosa, permanece completamente claro y los versos logran una equilibrada armonía, con la que suenan al oído mejor que en el monótono recitado mecánico.

Nota. — Sobre la relación del acento de la palabra y el ritmo del verso en el verso hablado de la vieja comedia latina, véase luego **133.**



EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE

CAPÍTULO IV

LOS METROS

§ 1. *La adopción de los versos griegos por los poetas latinos*

43. Hemos visto ya [1] cómo la versificación latina depende de la griega. De la infiltración de versos griegos aislados en la poesía latina hablaremos a continuación muy brevemente. El único verso — el más antiguo de la literatura latina — que puede tomarse como verdaderamente latino es el *Saturnio* [2]; en su forma tradicional está ciertamente influído por la técnica del verso griego. Conscientemente usaron los metros del drama, sobre todo de las tragedias de Eurípides (siglo v a. J. C.) y las comedias de Menandro, Filemón, Dífilo (siglo IV a. J. C.), por primera vez en Roma; Livio Andrónico y sus sucesores Nevio, Plauto, Ennio, Cecilio, Terencio, en la segunda mitad del siglo III y primera del II, y además, verosímilmente, utilizaron en las comedias ritmos de la opereta griega de su tiempo, por ejemplo el sotadeo, en sus adaptaciones de los originales griegos.

De estos metros adoptados, que experimentaron a través de los imitadores latinos una libre transformación, fueron los más importantes los yámbicos y trocaicos para el diálogo, los anapésticos y eólicos para el canto interpolado o coro.

---

(1) Véase 40.
(2) Véase 55.

Aun no se ha averiguado de un modo cierto (1) de dónde proceden los picantes baquios y créticos de Plauto y Terencio. Luego Ennio, en sus Anales, reemplazó el saturnio (en el cual Nevio todavía había redactado una epopeya, "La guerra púnica") por el hexámetro dactílico de Homero y Hesíodo (no el de los alejandrinos) e introdujo el dístico elegíaco (2) en la literatura latina. El hexámetro llegaría a ser en adelante el verso preferido para la epopeya (Virgilio), la sátira (Lucilio), la poesía didáctica (Lucrecio), la epístola (Horacio), la poesía pastoril (Virgilio); el dístico para la poesía amorosa (Tibulo, Propercio) y en menor extensión para el epigrama (3) (Catulo). M. Terencio Varrón (siglo I a. J. C.) llevó a sus sátiras algunos metros nuevos y además cambió el rumbo de la más antigua métrica. Se encuentran más tarde audaces innovadores métricos, entre ellos el enfermizo Laevius, de personalidad poética poco acusada, que frecuentó el trato de un poeta helenístico y así se hizo un precursor de los llamados neotéricos, los jóvenes, que vieron, no en la gran epopeya ni en la poesía didáctica, sino en pequeñas composiciones líricas y en baladas, temas poéticos adecuados a sus condiciones y las de su tiempo (siglo I a. J. C.). Su maestro griego fué, entre otros, el poeta y erudito alejandrino Calímaco (siglo III a. J. C.). Los versos de los modelos helenísticos de los neotéricos se caracterizan por su elegancia y una cierta inclinación a la normalización de los esquemas del verso. Los mismos neotéricos procuran, en contraste con los más antiguos poetas, una imitación formal de sus modelos lo más exacta posible. El único para nosotros suficientemente conservado, Catulo (4), hizo populares más tarde en Roma dos versos muy semejantes, el falecio y el yambo escazonte. También la estrofa sáfica se encuentra ya en él.

A otros modelos griegos más antiguos (Alceo, Safo, Arquíloco, Anacreonte) se remonta la lírica de Horacio; pero tam-

(1) Los detalles véanse en 154.
(2) Véase luego 54.
(3) *Epigramma,* título en griego.
(4) Véase luego 61 y ss.

bién su técnica del verso parece haber sido fuertemente influída por los anhelos de normalización de la poesía helenística. Ni el hexámetro se ha desarrollado totalmente independiente después de su introducción en Roma por Ennio; esto se ve, por ejemplo, en el hexámetro de Catulo, con su predilección por los finales difíciles y su afán de evitar la cesura heptemímeres a ejemplo de los poetas alejandrinos (1). Sin embargo, los grandes maestros del tiempo de Augusto (Virgilio, Horacio, O· idio) han sabido imprimir al hexámetro un sello verdaderamente latino. Despues de J. C. hasta el siglo III apenas se logra novedad apreciable para el tesoro de la poesía latina. Finalmente el arte del verso latino fué removido desde su base por la aparición de la métrica acentual (2), en la cual las cantidades no son tenidas en cuenta, primero parcialmente, luego en absoluto. Desde entonces hay dos principios enteramente distintos conforme a los cuales puede versificarse en latín; hasta en la época más moderna se han producido obras artísticas vivas ya siguiendo un principio, el de la cantidad, ya siguiendo el otro, el de la acentuación; por ejemplo, los versos cuantitativos del papa León XIII.

§ 2. *El hexámetro y pentámetro dactílicos*

I. *El hexámetro* (3)

44. El hexámetro (3) dactílico consta de cinco dáctilos (4) cabales y en sexto lugar un espondeo o troqueo en vez del dáctilo (5); es, por tanto, un verso cataléctico (6). En todos los pies puede el dáctilo ser reemplazado (7) por el espondeo; muy

(1) Véanse detalles luego en el 51.
(2) Detalles luego en el 187.
(3) *Hexámetro,* griego: seis metros. Históricamente, véase en el parágrafo anterior.
(4) Véase 34.
(5) Sobre la libertad del final de verso véase 37; véase también 34.
(6) Véase 37.
(7) Véase 34.

rara vez se produce la substitución en el quinto pie. Resulta según eso el siguiente esquema:

– ⏔ – ⏔ – ⏔ – ⏔ – ⏔ – ⏒

Cada hexámetro contiene, por lo menos, un dáctilo puro. La única excepción en la poesía clásica Catulo 116, 3:

Quī́ tē lḗnīrḗm nōbī́s nēu cṓnārḗrĕ

está evidentemente calculada para un efecto festivo y de tono pintoresco.

Mientras en las dos primeras líneas

Sǣ́pĕ tĭbī́ stŭdĭṓse ănĭmṓ vēnā́ntĕ rĕquī́rēns
Cā́rmĭna ŭtī́ pōssḗm mī́ttĕrĕ Bā́ttĭădǣ

el celo con que Catulo procura su reconciliación debe hacerse evidente por los muchos dáctilos, los espondeos del verso tercero tienden a expresar la mitigación afectiva.

Si el hexámetro tiene un espondeo en el quinto pie, entonces el fin del quinto pie no puede coincidir con el fin de palabra. Incorrecto sería un fin de hexámetro como *multis* | *armis.*

45. *Cesuras del hexámetro.*

1. La cesura (1) más corriente del hexámetro latino va después de la tercera arsis (Ennio, Anales 370, Vahlen):

ū́nŭs hŏmṓ nōbī́s || *cūnctā́ndō rḗstĭtŭī́t rĕm.*

Esta cesura se llama *penthemímeres* (2).

2. Además de la penthemímeres puede ponerse una segunda cesura, por ejemplo (Cat. 64, 180):

Ā́n pătrĭs āuxĭlĭū́m || *spērḗm?* || *quēmne ī́psă rĕlī́quī.*

---

(1) Véase 36.
(2) *Penthemimeres,* griego: propiamente compuesto de cinco medias partes; se toma cada dáctilo como dividido en dos partes o mitades; así la cesura está tras el quinto medio dáctilo.

Junto a la penthemímeres está en este verso la *hephthemímeres* (1) tras la cuarta arsis.

3. A más de la hephthemímeres puede darse a una con la penthemímeres o sin ella, la *trithemímeres* (2), está después de la segunda arsis, por ejemplo (Virg., Eneida 1, 9 y 582):

Quídvĕ dŏlêns || rēgînă dĕûm || tōt vôlvĕrĕ cắsūs,
Nắtĕ dĕắ, || quǽ nûnc || ănĭmṓ || sēntêntĭă sûrgĭt.

4. En el hexámetro latino, sobre todo en la época imperial, es mucho más rara la cesura, frecuentísima en Homero, tras la primera breve del tercer dáctilo (cesura femenina).

Puede ir sola, como en la Eneida 4, 486:

Spắrgēns hûmĭdă mêllă || sŏpṓrĭfĕrûmquĕ păpắvĕr,

unida con la *hephthemímeres* (Virg., Eneida 1, 85):

ûna Eūrûsquĕ Nŏtûsquĕ || rŭûnt || crēbêrquĕ prŏcêllīs,

o unida con la *trithemímeres* y *hephthemímeres* (Virg., Eneida 2, 3):

ínfāndûm, || rēgînă, || iŭbês || rĕnŏvắrĕ dŏlṓrĕm.

5. Igualmente es rara la *hephthemímeres* sola, por ejemplo (Virg. 1, 494):

Hǽc dūm Dắrdănĭo Áenēǽ || mīrắndă vĭdêntŭr.

6. Aquí y allí se encuentra particularmente en la poesía pastoril de Virgilio una diéresis tras el cuarto pie, que fué usada particularmente con gusto por los bucólicos griegos (autores de églogas) en el siglo III a. J. C. y llamada por eso diéresis bucólica; por ejemplo (Virg., Églogas 3, 86):

Pôllĭo ĕt îpsĕ făcît || nŏvă cắrmĭnă: || pắscĭtĕ tắurŭm.

---

(1) Griego: consta de siete medias partes.
(2) Griego: compuesta de tres medias partes.

7. Finalmente hay en Lucrecio, a veces, una diéresis tras el segundo pie; este pie es un espondeo, así tiene que haber tras la diéresis una palabra monosílaba; si es un dáctilo, sólo se encuentra en el mismo verso fuera de la diéresis la *hephthemímeres*. Las llamadas leyes métricas del hexámetro sólo fueron observadas rigurosamente por Ennio (1) (que, ciertamente, no usó todas las cesuras posibles citadas). Todas las otras reglas que tienen validez para el hexámetro en la poesía clásica se desarrollaron sucesivamente. Este desarrollo se irá viendo en las páginas siguientes.

46. *Cesura y acento prosódico.* — Dos eran, sobre todo, las dificultades con las que tenía que luchar Ennio en su adaptación del hexámetro griego, esto es, del hexámetro procedente de una versificación extranjera a la poesía latina. Es decir, el ritmo del verso llegó a encontrarse en contradicción con el acento de la palabra, cuando había que encajar en el verso las numerosas formas de palabras yámbicas, anapésticas, coriámbicas de la lengua latina que no terminaban en vocal o *-m*, y, por tanto, no eran susceptibles de elisión usadas análogamente, esto es, sin abreviación yámbica (2) ya en el hexámetro de Ennio. En un hexámetro como (Virg., Eneida 11, 96):

Nós àliás hinc ád làcrimás eadem‿hórrida bélla

las dos palabras anapésticas *alias* y *lacrimas* han de llevar por fuerza un acento prosódico en contradicción con el rítmico.

La segunda dificultad consistió para Ennio en evitar los versos en los cuales muy a menudo coincidía el fin de pie con el fin de palabra; por tanto, todos o casi todos los pies iban aislados. Parecen crujir versos como (Ennio, Sátira 10, Anales 522, Vahlen):

Lātī | cāmpī | quōs gĕrĭt | Āfrĭcă | tērră pŏlītōs.
Cuī pār | ĭmbĕr ĕt | ĭgnīs | spīrĭtŭs | ĕt grăvĭ' (3) | *tērră.*

---

(1) Véase 43.
(2) Véase luego 50; sobre la abreviación yámbica véase 27.
(3) Caída de la *s*, véase antes 26.

Ciertamente hubiese sido evitada la segunda dificultad si junto a las palabras y finales de palabras dactílicas y espondaicas se hubiesen usado también palabras trocaicas; pero la primera dificultad hubiese perdurado.

Ennio halló una solución muy afortunada para ambas dificultades. Cuando debía colocar palabras y fines de palabra yámbicas (ésta era la principal dificultad) las colocaba ante una cesura o ante una posición en la cual, según las circunstancias, era admisible la cesura (2.ª, 3.ª, 4.ª arsis). Ante la pausa de la cesura era probablemente posible, en la recitación, por el retraso imperceptible del tempo, hacer oír dos o tres acentos sobre una palabra, como, por ejemplo, Ennio, Anales 391, Vahlen:

Nŭnc ēst ĭllĕ dĭēs (pausa) *cūm glōrĭă măxĭmă sēsē*
Nōbīs ōstēndăt (pausa) *sī vīvĭmŭ'* (1) *sīvĕ mŏrĭmŭr.*

En los otros lugares del verso la oposición del acento retrasa el tempo. La introducción de palabras o fin de palabra yámbicas en la cesura o cesuras trajo al mismo tiempo una solución de la segunda dificultad. En el verso fué salvado el vacío entre dos pies por estas formas de palabra. Una vez que las palabras yámbicas, anapésticas, coriámbicas encontraron un ritmo frente al acento de la palabra, les siguieron también igualmente las espondaicas. Un verso que en la forma

Iăm tēr | cēntūm | tōtōs | hīc rēgnăbĭtŭr | ănnōs,

se quebraría en sus pies, cobra vida rítmica en la forma que le da Virgilio (Eneida 1, 272):

Hīc iăm tēr cēntūm tōtōs rēgnăbĭtŭr ănnōs.

Además de los lugares de cesura mencionados, Ennio y los poetas que suelen seguirle, Lucilio y Lucrecio, admitieron de cuando en cuando, conforme al modelo griego, palabras mono-

(1) Para la caída de la *-s* véase lo dicho en 26.

sílabas en vez de polisílabas en fin de hexámetro, las cuales originaron también una contradicción del acento en la sexta arsis; esto cesó más tarde casi enteramente (1). Ya en Ennio es rara (2) la pausa tras la palabra polisílaba en quinta arsis, por ejemplo: *gēntḗs⁵ ŏpŭlḗn⁶tæ̆, mṓr⁴tālḗs⁵ pĕrhĭbḗ⁶bānt.* Desde Catulo y Cicerón quedan palabras con una contradicción de acento regulada ante las pausas de segunda, tercera y cuarta arsis.

De lo expuesto se deduce total o parcialmente por qué en la poesía latina las cesuras masculinas tras la segunda, tercera y cuarta arsis tienen sobre la femenina del tercer pie una extraordinaria preponderancia, en oposición con la poesía griega dactílica, sobre todo con la más tardía. Si palabras con acento contradictorio debían, a ser posible, venir a situarse ante una cesura, ésta tenía que ser masculina; la cesura masculina más usual era la de detrás de la tercera arsis, la cual excluía la femenina; usando el poeta las cesuras tras la segunda y cuarta arsis y la femenina, el efecto de esta última cesura era mucho más débil que el de las masculinas; así, por ejemplo, en el verso:

Ínfandúm, || regína, || iubés || renováre dolorem.

Así, pues, no puede deducirse de esto que los poetas latinos hayan buscado la oposición entre el acento de la palabra y el ritmo del verso en el principio y medio del hexámetro, evitándolo en el fin para resolver una disonancia de armonía o que tuvieran positivo afán en producir muchas contradicciones de acento en los cuatro primeros pies del hexámetro. Puede ser que los antiguos poetas o teóricos hicieran virtudes de las necesidades descritas anteriormente; además es seguro que unos poetas tendrían predilección por versos con pocas contradicciones de acento; otros, en cambio, por versos con pocas diéresis (3). Pero, en todo caso, partes como los versos 1-31 del

(1) Detalles sobre las excepciones, véanse luego 47.
(2) En su mayoría, en los dos primeros libros de los Anales.
(3) Véase 36.

libro I de las Metamorfosis muestran que las frecuentes oposiciones entre el acento de la palabra y el ritmo del verso no han sido el ideal métrico de un poeta tan importante y tan imitado como Ovidio; de lo contrario, no habría restringido los casos de oposición en la medida que lo hace: a uno en cada verso, por lo general, y con preponderacia ante la cesura o las cesuras:

Īn nova[1] *fért ànimús || mutátas dícere fórmas*
Córpora: dí, coèptis || (nam vós mutástis et illas)
Ádspiráte mèís || prímáque ab orígine múndi
Ád mea[1] *pérpètuúm || dedúcite témpora cármen!*
Ánte mare[1] *ét tèrrás || et, quód tegit*[1] *ómnia, cáelum*
Únus èrát tòtó || natúrae vúltus in órbe,
Quém dixére Chàós || rudis[1] *índigéstaque*[1] *móles*
Néc quìcquám || nisi[1] *póndus ìnérs || congéstaque eódem*
Nón bene[1] *iúnctàrum || discórdia sémina rérum.*
Núllus adhúc[2] *mùndó || praebébat lúmina Títan,*
Néc nova[1] *créscèndó || reparábat córnua Phóebe,*
Néc circúmfùso || pendébat in áëre téllus
Póndèribús || libráta sùís, || nec brácchia lónge
Márgine tërràrúm || porréxerat Ámphitríte[1].
Útque erat[1] *ét tèllús || ìllíc || et póntus et áër,*
Síc erat[1] *ínstàbilís || tèllús || innábilis únda,*
Lúcis ègéns àër: || nùllí sua[1] *fórma manébat,*
Óbstabátque àliís || àliúd, || quia[1] *córpore in úno*
Frígida púgnàbánt || càlidís, || uméntia síccis,
Móllia cúm dùrís, || sine[1] *póndere, habéntia póndus.*
Hánc deus[1] *ét mèliór, || lìtém || natúra dirémit;*
Nám caèló tèrrás || et térris ábscidit úndas
Ét lìquidúm spìssó || secrévit ab áëre cáelum;

---

(1) *Nova, mea, mare, tegit,* etc., sin acento; *indigestaque, Amphitrite, Dissociata,* se colocan en el verso con dos acentos. El acento de palabra contrario al ritmo del verso está marcado en los pasajes siguientes con `.

(2) *Adhuc* está compuesto de dos palabras; el acento sobre la segunda sílaba no es, por tanto, raro.

Quáe pòstquam évòlvít || caecóque exémit acérvo,
Díssociáta [1] *lòcís || concórdì páce ligávit.*
Ígnea cónvèxí || vís ét sine póndere cáelí
Émìcuít || summáque lòcúm || sibi [1] *fécit in árce;*
Próximus ést àër || ìllí || levitáte locóque,
Dénsior hís tèllús || eleméntaque grándia tráxit
Ét prèssá est || gravitáte sùá; || circúmfluus úmor
Última pósèdít || solidúmque coërcuit órbem.

En los siguientes, las contradicciones de acento empiezan a hacerse frecuentes también en lugares distintos de la cesura o cesuras; sin embargo, también más tarde se vuelven a encontrar siempre largos trozos en los cuales las contradicciones aparecen sólo ante cesura o cesuras.

47. *Final de verso.* — Se satisfizo el afán de colocar palabras con acento contradictorio ante la cesura o cesuras métricas. No obstante los poetas dactílicos posteriores a Ennio se esforzaron más y más en dejar los pies en los que no había ninguna cesura masculina métricamente permitida, esto es, pies 5 y 6, libres también de cesuras masculinas casuales, sobre todo las que caían tras las palabras con acento no coincidente. Así se comprende que en fin de verso precisamente se eviten en la época clásica palabras monosílabas después de polisílabas; una cesura masculina tras una palabra con acento contrario en sexta arsis era indeseable. Donde Virgilio las tiene imita en la mayor parte a Homero o a Ennio, por ejemplo:

Síc ănĭmís iŭvĕnŭm fŭrŏr áddĭtŭs. índĕ lŭpí cēu
(Eneida 2, 355; según Homero, Ilíada 11, 72);

ūnŭs quí nōbís cūnctándō rĕstĭtŭís rĕm
(Eneida 6, 846; según Ennio, Anales 370, Vahlen).

Horacio usaba palabras monosílabas tras polisílabas en fin de verso cuando quería ligar fuertemente el contenido del verso siguiente al precedente o en casos de humor como

(1) Véase nota 1, p. 61.

Pártŭrĭúnt mōntḗs, nāscḗtūr rī́dĭcŭlū́s mūs

(Epod. 2, 3, 139; según Virgilio, Geórgicas 1, 181; la palabra larga al principio del verso corresponde a los grandes esfuerzos, la breve del fin a lo exiguo del resultado conseguido.)

Menos sorprendente era la cesura masculina cuando el sexto pie constaba de dos palabras monosílabas. En un verso como Horacio, Sát. 1, 9, 5:

"*Suā́vĭtĕr, ū́t nūnc ḗst*" *īnquam* "*ḗt cŭpĭo ṓmnĭă quǣ́ vīs*",

nadie sentirá un corte tras el arsis sexto como, acaso, en el verso antes citado (Horacio, Ep. 2, 3, 139).

El buen final del hexámetro de la época clásica presenta un fin de palabra ante el quinto y sexto pie o, por lo menos, ante la segunda breve del quinto pie. Bueno es *sídera* | *tóllit, ácer et* | *últra;* menos usado por la pausa tras la quinta arsis: *ést* | *opus álto;* en cambio, es raro: *Ditís* || *tamen ánte,* porque en esta división entra un contraste de acento. Igualmente poco usado: *fórtius án* | *tu* (por la pausa tras *an*) o *hós* | *rapit aút* | *hos* (con dos pausas tras las arsis); bueno, aunque también raro, es además *múlta* | *loquámur.*

El final de verso no debe tampoco ser pesado; es raro *ǣquĭpĕrā́rĕ, frṓndōsā́ī* (dos ejemplos de Ennio); en la época clásica, el quinto y sexto pie se formaron a veces con una sola palabra cuando se trató de un nombre propio o palabra griega o en ambos casos, por ejemplo: *Týndaridárum, Phócaeórum.*

Como hemos observado antes (**37**), el final del verso debe ofrecer, a ser posible, puro, sin disoluciones ni contracciones, el elemento rítmico sobre el cual está construído el verso. Así sucede que son raros en la mayor parte de los autores, excepto Catulo, los versos que tienen un espondeo en quinto pie. Catulo, por el contrario, ha usado el hexámetro espondaico a imitación de sus modelos alejandrinos, por ejemplo (64, 3):

Phā́sĭdŏs ā́d flūctū́s ēt fīnīs Aḗētḗōs.

48. *Ley de Marx sobre la posición.* — Una ley, descubierta hace algunos años, que seguían los poetas clásicos, será

buena para explicar el propósito de evitar la diéresis en medio del verso. Quien lea el primer verso de la Eneida:

Ármă vĭrŭmquĕ cănō, || Troiæ quī prīmŭs ăb ōrīs,

no encontrará de momento el motivo por el que Virgilio no ha puesto *qui Troiae,* ni tampoco por qué en la Égloga I, 27:

Et quæ tāntă fŭĭt || Rōmām tĭbĭ causă vĭdēndī

no puso *tibi Romam.* Pero de hecho vale para los hexámetros latinos la regla de que una palabra monosílaba larga o bisílaba formada por dos breves si en la prosa no rítmica debe estar ante una palabra espondaica, en el hexámetro tras la penthemimeres ([1]) va siempre después de la palabra espondaica. Para la explicación de esta regla se acude a la posición normal; así, por ejemplo:

ĕ́t quæ tā́ntă fŭĭt tĭbĭ || Rṓmām causă vĭdēndī.

El verso se quiebra en dos mitades métricas plenamente equivalentes; aquí *tibi* se empareja con *fuit,* no con *Romam;* pero tan simétrico reparto del verso era inoportuno para los poetas antiguos tanto en el hexámetro como en el trímetro yámbico y el senario ([2]) aun en el caso de que la diéresis tras el tercer pie fuese muy poco sensible, porque la palabra monosílaba pertenecía a la parte siguiente (*árma virúmque canó, qui | Tróiae...,* etc.). Al revés, la posición tras la penthemímeres era la más apropiada para recibir palabras que debían acentuarse y ponerse de relieve y éstas eran en este caso las espondaicas (*Troiae, Romam* más consonante, en nuestro ejemplo, no *qui, tibi*). Tenemos aquí, por tanto, un ejemplo evidente de que el contraste entre el ritmo del verso y el acento de la palabra puede perseguirse, pero sólo para evitar una diéresis impopular.

---

(1) Véase antes 45.
(2) Véase luego 135.

49. *Elisión e hiato.* — La elisión en el hexámetro está limitada a determinado lugar del verso; está en el arsis a condición de que la vocal inicial no pertenezca a la primera sílaba que lleve el acento de una palabra polisílaba. (Regla de Lachmann.)

Hay excepciones como el verso:

Tŭm vēro ómne mĭhí vīsŭ́m cōnsídĕre ĭn ígnēs

(Virgilio, Eneida 2, 624; la *-o* de *vero* se elide en contra de la regla de Lachmann).

En la tesis, la elisión se admite rara vez después de la tercera y quinta arsis y después de la primera tesis del tercero y cuarto pie.

Sobre la elisión de una vocal larga en general y sobre el hiato véase también **18** y **19.**

50. *Otras reglas.* — El temor a la diéresis en medio del verso explica que no haya de ordinario una palabra monosílaba ante las penthemimeres y la hepthemímeres (1); la cesura surte efecto precisamente sólo en el caso de que ante ella se evite la diéresis. Son raros versos como

ét cūm frígĭdă | mṓrs || ănĭmā sēdū́xĕrĭt ártūs

(Virgilio, Eneida 4, 385; la cesura está perjudicada por la diéresis tras *frigida*).

Menos chocantes son, como en fin de verso (véase antes **47**), dos palabras monosílabas ante la cesura, sobre todo si se corresponden intrínsecamente, pues la diéresis entre ellas no será perceptible, por ejemplo:

Lū́cīlí. quīs tắm || Lūcílī fáutŏr ĭnépte ēst

(Horacio, Sát. 1, 10, 2; tras *quis* es ineficaz la cesura, pues *quis* y *tam* se corresponden).

---

(1) Véase antes 45.

No menos impopular que la acumulación de diéresis [1], lo es la acumulación de cortes tras la primera breve de un pie. Como una burla hay que interpretar el tantas veces citado verso de Horacio (Epístolas I, 9, 4):

Dīgnūm mēntĕ | dŏmōquĕ | lĕgēntĭs | hŏnēstă | Nĕrōnis.

No sólo la reiterada repetición del mismo corte, también la acumulación de la misma forma de pie se evita como monótona [2]. Donde se encuentra está basada la mayor parte de las veces en una intención poética, por ejemplo:

Quādrŭpĕdāntĕ pŭtrēm sŏnĭtū quătĭt ūngŭlă cāmpŭm
(Virgilio, Eneida 8, 596; la velocidad de la carrera se ilustra con los muchos dáctilos);

Pōntum āspēctābānt flēntēs. heū tōt vădă fēssīs
(Virgilio, Eneida 5, 615; el ritmo responde a la tristeza que trasciende del contenido a la expresión).

La abreviación yámbica en el hexámetro aparece restringida por Ennio a las palabras créticas [3] que acaban en vocal; en Ennio aun no es demasiado rara, más tarde se evita casi enteramente; tampoco la caída de la *-s* final tras la vocal breve [4] acaece en el hexámetro de la época clásica. Toda la tradición griega contradecía el ensayo intentado sólo por Ennio de disolver a veces el arsis del hexámetro.

51. *Diferencias de la técnica del verso conforme al contenido.* — Algunas particularidades de la técnica del hexámetro sólo se comprenden cuando se piensa que la epopeya, la lírica, la poesía bucólica, la sátira, la elegía, el epigrama, todos estos

(1) Véase antes 46.
(2) Ennio tiene en sus hexámetros, aun sin intención, muchos espondeos juntos; por ej.: Ann. 33 Vahlen: *Olli respondit rex Albai longai.*
(3) Véase 27 y 34.
(4) Véase 26.

géneros han podido redactarse en hexámetros; naturalmente se trataba el verso variadamente, conforme a su contenido. El hexámetro lírico (por ejemplo, en las Odas y Epodos de Horacio) se ha construído muy rigurosamente; la cesura es en su mayoría la penthemímeres; la elisión se evita casi totalmente; las palabras monosílabas en fin de verso y los versos con el quinto pie espondaico son raros. En rudo contraste con éste, el hexámetro de la sátira muestra, principlamente en Lucilio, todas las cesuras permitidas, a más de muchas elisiones, aun en el último pie; palabras monosílabas en fin de verso y la unión de frase con el verso siguiente se dan a menudo. El satírico, en contraste con el lírico, hablaba llanamente la lengua de todos los días, en la que se elide mucho y cuyo tono se encontraba mejor cuando el final del verso era vago, y así se borraba la diferencia entre poesía y prosa.

Si en Virgilio las elisiones son numerosas, en la epopeya esto debe atribuirse en parte a la imperfección de su obra, no acabada. Ovidio en las Metamorfosis y Lucano en la Farsalia son parcos en las elisiones. En Virgilio, el hiato en las arsis (1), sobre todo en las cesuras del hexámetro clásico y en parte también en las tesis, se conciben como imitación griega, en primer lugar, de los usos de la epopeya homérica. Falta casi totalmente el hiato en el arsis, por ejemplo, en las Sátiras y Epístolas de Horacio, poeta no épico. El alargamiento accidental arbitrario de una sílaba breve, cuando está en el arsis (2), se explica como imitación de la técnica del verso épico griego o de Ennio; por ejemplo, Virgilio, Geórgicas 4, 453:

Nṓn tē nū́llĭū̆s || ēxḗrcēnt nū́mĭnĭs ī́rae.

Mucho menos que en la Eneida, elide Virgilio en la poesía bucólica, en la cual se encuentra más frecuentemente que en otros hexámetros latinos la diéresis bucólica (compárase antes **45**).

---

(1) Véase 19.
(2) Particularmente ante la cesura, nunca en primera y sexta arsis, nunca dos veces en un verso.

II. *El pentámetro*

52. El pentámetro dactílico resulta de la repetición del llamado semihexámetro ([1]):

– ⏑⏑ – ⏑⏑ –,

se ofrece, por tanto, así:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – || – ⏑⏑ – ⏑⏑ –,

El nombre de pentámetro (cinco metros) se explica porque aparentemente, conforme al valor de la cantidad, se pueden contar cinco dáctilos.

Para el conocimiento métrico carece de importancia el nombre del verso.

53. La forma métrica del pentámetro es aún más severamente regulada que la del hexámetro. En el segundo semihexámetro (véase arriba **52**) no se admite ningún espondeo; además, en las inscripciones se ofrece solamente la forma pura; en el primer semihexámetro se prefiere – ⏑⏑ – – – junto a – ⏑⏑ – ⏑⏑ – y – – – ⏑⏑ –; es raro – – – – – La diéresis ([2]) tras el primer semihexámetro es la regla; se obscurece a veces por la elisión, particularmente en Lucilio, también en Catulo, por ejemplo (Lucilio 580):

Lūcīlī Cŏlŭmēlla || *hīc sĭtŭ'* ([3]) *Mētrŏphănēs.*

En el fin del primer semihexámetro hay, por regla general, palabra monosílaba sólo cuando le precede ya un segundo monosílabo o una palabra pirriquia ([4]). El fundamento de esta regla es el mismo de la regla sobre palabra monosílaba ante la cesura del hexámetro ([5]). Una diéresis tras el segundo dáctilo

---

(1) *Hemiopes*, griego: mitad del hexámetro.
(2) Véase 31.
(3) Véase arriba 26.
(4) Véase arriba 34.
(5) Véase arriba 50.

del pentámetro debe evitarse para que la cesura como tal quede clara (1). Verosímilmente se explica como imitación de un modelo griego el hecho de que la última palabra del pentámetro, sobre todo en Ovidio, suele ser un yambo. Una palabra monosílaba en fin de verso es muy rara.

Sucede casi siempre en Ovidio que la última sílaba del pentámetro termine en vocal; en Tibulo es en su mayoría larga. La elisión es en el pentámetro mucho más rara que en el hexámetro; en la tesis del segundo pie del segundo semihexámetro sucede sólo esporádicamente. La completa igualdad de ambas mitades del pentámetro dió ocasión a los poetas para establecer toda clase de paralelos. Así se ordenaban las palabras de una mitad en la misma sucesión que las pertenecientes a la segunda, por ejemplo:

Quō pŏtĕrās trĕpĭdīs || ūtĭlĭs ēssĕ rĕīs

(Ovidio, ex ponto 2, 2, 52; *poteras* y *utilis esse* como *trepidis* y *reis* están colocados paralelamente).

A veces los miembros están también en cruz, por ejemplo, Ovidio, Tristia 3, 1, 80:

Prīvātō lĭcĕāt || dēlĭtŭīssĕ lŏcō.

A menudo riman los miembros del pentámetro, la mayor parte de las veces por casualidad. Caen con frecuencia en el principio de ambos semihexámetros palabras que se corresponden, con finales que terminan igual; véase arriba Ovidio Ex Ponto 2, 2, 52.

54. El pentámetro en la poesía clásica latina se unía siempre con el hexámetro en el llamado dístico (2) elegíaco. El pentámetro aparece tardíamente en largas series sin hexámetros. Por regla general, el fin del pentámetro, esto es, del dís-

---

(1) Sólo *es* y *est* están a veces en fin de pentámetro, en su mayoría tras una palabra que acaba en vocal.

(2) *Distichon,* griego: de dos versos. Véase arriba 43.

tico, es al mismo tiempo fin de la oración principal; rara vez se extiende una oración a dos o más dísticos; aun más rara vez falta el fin de la proposición en el fin del primer dístico y tiene lugar en la mitad del segundo dístico. Así se encuentra habitualmente (Ovidio, Fastos 1, 1, 13 y 14):

Cǽsărĭs ắrmă cănắnt ălĭí; nōs Cǽsărĭs ắrās,
ḗt quōscŭ́mquĕ săcrís ắddĭdĭt íllĕ dĭḗs.

Más raro (Ovidio, Fastos 3, 517-520):

Sḗx ŭ́bĭ sŭ́stŭ́lĕrít, tŏtĭ́dēm dēmḗrsĕrĭt ṓrbēs,
Pŭ́rpŭrĕŭ́m răpĭ́dṓ quí vĕhĭt ắxĕ dĭḗm,
Ắltĕră grắmĭ́nĕṓ spēctắbĭs Ĕquírrĭă Cắmpō,
Quḗm Tĭ́bĕrís cūrvís ín lătŭ́s ŭ́rgĕt ăquís.

Es rarísimo (Propercio 4, 10, 39-42):

Clāúdĭŭ́s ắ Rhēnṓ trāiḗctōs ắrcŭĭt hṓstēs,
Bḗlgĭcă cŭ́m vāstí pắrmă rĕlắtă dŭ́cís
Vírdŏmărí. gĕnŭ́s hīc Rhēnṓ iăctắbăt ăb ípsō,
Nṓbĭlĭs ḗrēctís fŭ́ndĕrĕ gǽsă rŏtís.

Por el contrario, corrientemente cada hexámetro y cada pentámetro por sí son una oración principal o secundaria; sólo a fuerza de muy grande variedad rítmica en el interior del verso podían los poetas que escribían en dísticos, evitar la monotonía; las obras de Tibulo, Propercio, Ovidio, son también admirables en este aspecto.

§ 3. *El Saturnio* (1)

55. El saturnio consta de dos miembros que siempre están separados uno de otro por una diéresis principal (2), patente después de la cuarta arsis. En la diéresis principal se da rara

(1) Sobre su origen, véase 43.
(2) Véase 36.

vez hiato y sílaba anceps, que en otros versos caracterizan el fin de verso (1), por ejemplo:

Cōnsŭl pártem ēxércĭtí || ĭn éxpĕdítĭónĕm
(Naevius 35, Bährens; hiato tras *exerciti*);

Ĭnĕránt sígna ēxpréssă || quó mŏdó Tĭtánés
(Naevius 20, Bährens; *expressa* tiene sílaba final breve).

La elisión se excluye en la diéresis principal.

Hay además siempre una diéresis secundaria tras la segunda arsis del primer miembro cuando el verso empieza por la tesis, lo mismo que, por lo regular, cuando empieza por el arsis; la mayor parte de las veces la diéresis secundaria está también tras la segunda arsis del segundo miembro. También ante la diéresis secundaria se encuentra a menudo sílaba anceps, más raramente hiato, por ejemplo:

Vĭrúm mĭhí || Cămḗnă || ínsĕcĕ || vērsútúm
(Livio Andrónico, fragmento 1; la vocal final de *insece* es breve aunque está en el arsis; también la vocal final de *Camena* es breve y está en hiato).

56. Las ocho arsis del saturnio, siempre cuatro en ambos miembros, permanecen invariables; rara vez se disuelven; las tesis, por el contrario, pueden llegar a suprimirse; la cuarta y octava tesis faltan con frecuencia. Las tesis no se componen necesariamente de una breve; pueden constar de una larga o de dos breves, con excepción de las tesis cuarta y octava.

El segundo miembro tiene tres y aun menos tesis. Así se produce gran número de formas diferentes de uno y otro miembro. Ofrecemos en las siguientes algunas de las más importantes:

Mălúm dăbúnt || Mĕtélli || Nǽvĭó || pŏḗtǽ.
(Valía en la antigüedad como verso modelo; en él se suprimen las tesis 4.ª, 5.ª y 8.ª; las demás tesis son todas breves).

(1) Véase 37.

Tōppĕr cĭtí || *ăd ǣdís* || *vĕnĭmŭs* || *Círcās*
(Livio Andrónico, 28; hiato en la primera diéresis secundaria; faltan las tesis 4.ª, 5.ª, 8.ª y además la 7.ª).

Rēs dívās || *ēdícit* || *prǣdícit* || *cāstŭs*
(Naevio 30, Bährens; sin tesis breve; además todas las tesis están suprimidas a excepción de la 1.ª, 3.ª y 5.ª).

Todos los ejemplos precedentes empezaban con la tesis; con el arsis empieza, por ejemplo:

ímmŏlābāt || *áurĕām* || *víctĭmām pŭlcrām*
(Naevius 3, 3, Bährens; la primera diéresis secundaria tras la 2.ª tesis; si el verso empieza con el arsis la tesis siguiente es siempre pura, excepto en coriambo al principio de verso).

Rara vez se abrevia el segundo miembro, por ejemplo:

Quōd brŭtí || *nĕc sătís* || *sārdārĕ* || *quĕŭnt*
(Naevius 53, Bährens; la 8.ª arsis falta; *sardare* tiene una *-e* final breve que en el arsis ante la cesura vale por larga).

57. Una palabra monosílaba es evitada ante la diéresis principal y las secundarias, y también tras la primera diéresis secundaria; el final de verso (desde la segunda diéresis secundaria) consta, la mayor parte de las veces, de una palabra. El fundamento de esta regla es que las diéresis deben, si es posible, poner claramente de relieve las cesuras, de un modo semejante a lo que ocurre en el hexámetro (1).

58. El acento de la palabra y el ritmo del verso pueden estar en contradicción como en el hexámetro, pero esto sucede corrientemente sólo en los pies anteriores a la primera diéresis secundaria del saturnio; en el miembro que sigue a la diéresis principal coincide a menudo el acento de la palabra con

(1) Véase 50.

el del verso; igualmente, los pies entre la primera diéresis secundaria y la principal están casi siempre sin contradicción de acento. Que esto es posible en general puede deducirse de que la técnica griega del verso ha servido de norma en la construcción de nuestro saturnio tradicional, conjetura que se insinúa ya por la razón de que la mayor parte de los saturnios conservados proceden de poetas que han empleado también metros griegos en la poesía latina.

59. La aliteración y la rima se encuentran en el saturnio más frecuentemente que en los otros versos latinos, por ejemplo:

Măgnæ mĕtús || *tŭmúltús* || *péctŏrá* || *pòssĭdít*
(Naevius 57, Bährens; aliteración con *m, p*);

Sēséque ĕí || *pĕríré* || *mávŏlúnt* || *ĭbídém*
Quām cúm stŭpró || *rĕdíré* || *ád sŭós* || *pŏpŭlárēs*
(Naevius 39, Bährens; rima *perire, redire*).

60. Desde el momento en que el saturnio fué reemplazado en la poesía artística latina por el hexámetro griego latinizado por Ennio, cayó en descrédito entre los poetas latinos posteriores; las epopeyas compuestas en saturnios se olvidaron en la época imperial, y de ellas sólo nos han sido conservados pequeños fragmentos, unos ciento cincuenta versos. Para el pueblo siguió siendo el metro viril, hermoso, conservado hasta la época clásica de la poesía latina, al que se asemeja el llamado griego enoplios; en castellano nuestro sonoro octosílabo, tan popular, frente al endecasílabo de importación.

§ 4. *Los metros de la Lírica*

61. Los dos más grandes líricos que nos han sido conservados son Catulo y Horacio; ellos son también los que, como se explicó antes [1], han tomado del griego una serie de me-

(1) Véase 43.

tros líricos y los latinizaron de un modo ejemplar para la lírica latina más tardía. Como Horacio usó casi siempre otros metros que Catulo, dedicaremos una sección a cada uno, esto es, a los metros de Catulo y Horacio; en una tercera examinaremos los cantos de los coros de Séneca. Las otras formas de verso que no se encuentran ni en los poetas de ritmo dactílico ni en Horacio, Catulo y Séneca, se exponen en los capítulos V y VI.

A) Los metros de Catulo

Hexámetro y pentámetro dactílico

62. Véase el § 2.º de este capítulo.

Yambos

63. El senario yámbico (poemas 4 y 29).

Consta de seis yambos puros (1). La mayor parte tiene cesura después de la tesis del tercer yambo, la llamada penthemímeres (2); por ejemplo, Catulo, 29, 17:

Pătérnă prímă || lấncĭnấtă sűnt bŏnắ.

En vez de ésta se da a veces tras la tesis del cuarto yambo la llamada hepthemímeres (3); por ejemplo, Catulo, 4, 25:

Sĕd hǽc prĭűs fŭérĕ: || nűnc rĕcóndĭtấ.

Nunca hay palabra monosílaba en fin de verso, pero puede haberla ante la cesura cuando le precede una segunda palabra monosílaba. El acento de palabra y de verso a menudo concuerdan (excepto en el último pie). Prescindiendo de los dos poemas de Catulo mencionados, aparece el senario yámbico en

(1) Véase el núm. 34.
(2) Véase nota 9, pág. 26.
(3) Véase nota 1, pág. 27.

un poema de Horacio y en tres de Virgilio (Catalepton 3, 4, 8) y del Priapeo 82 y 84. Ha sido mirado como una habilidad métrica sin verdadera significación en la métrica viva romana.

64. El trímetro yámbico (1) (poema 52).

1. El trímetro yámbico tiene en el pequeño poema 52 de Catulo el siguiente esquema:

⏒ ⏊ ⏑ ⏊ ⏒ ‖ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏓

Pēr cōnsŭlātūm pĕrĭĕrāt Vătīnĭūs.

La diferencia con el metro precedente consiste solamente en que en la primera y tercera tesis se ha admitido sílaba larga. La cesura en Catulo es solamente la penthemimeres (véase arriba **63**).

2. El trímetro yámbico ha sido mucho más frecuentemente usado por los otros poetas que por Catulo (compárese luego **71** sobre las reglas que no entran en Catulo).

65. El yambo cojo (griego coliambo) (Cat., 8, 22, 31, 37, 39, 44, 59, 60).

1. Se construye como un trímetro yámbico (véase § **64**), aunque con la diferencia de que la última tesis debe ser larga, la penúltima breve (2). El esquema es así:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – – ⏓

2. La cesura está en su mayoría tras la tercera arsis, rara vez tras la cuarta. Ejemplo de penthemimeres (3):

Mĭsĕr Cătūllĕ, || *dēsĭnās ĭnēptīrĕ* (Catullo, 8, 1).

Ejemplo de hepthemímeres (3):

Ēt quŏd vĭdēs pĕrīssĕ, || *pērdĭtūm dūcās* (Catullo, 8, 2).

---

(1) La explicación del nombre véase luego.
(2) Sólo en Varron es larga también la penúltima tesis.
(3) Véase arriba 63.

3. En fin de verso no hay palabras monosílabas salvo a veces *est, sum, quis*. Igualmente es muy raro el monosílabo ante la cesura. El acento de la palabra y el del ritmo del verso coinciden a menudo exactamente en todo el verso; en el sexto pie el acento de la palabra se encuentra siempre en la tesis (larga).

4. La disolución del arsis es muy rara; el anapesto en vez del yambo se encuentra sólo en el primer pie (no en Catulo).

5. Se dió a este verso el nombre de yambo cojo porque, a causa de la larga de la última tesis, parece como que se arrastra lentamente. Su inventor griego, Hipponax (s. VI a. J. C.), lo usó en sus poesías injuriosas. En la más temprana época helenística (s. III a. J. C.), los poetas griegos Calímaco y Herondas resucitaron el verso a una nueva vida; el último escribe pequeñas escenas de la vida corriente (llamadas mimiyambos) en el metro de Hipponax. Desde Laevius, Varrón, Cinna, Calvus, Matius (1) aparecen los yambos cojos en Roma. Matius compuso mimiyambos al modo de Herondas. Catulo imitó la técnica de Calímaco, que, en contraste con Hipponax, admite rara vez la hepthemímeres y proscribe la sílaba larga de cinco tesis. También la rareza de las tesis disueltas, en Catulo está en consonancia con la técnica de Calímaco y en contradicción con la de Hipponax.

El yambo cojo de Petronio, Persio, Marcial, Virgilio (Catulo, 2, 7) y de los priapeos no se aparta en lo esencial del de Catulo.

El carácter de las obras compuestas en yambos cojos es, en su mayor parte, cómico o satírico.

66. El tetrámetro yámbico cataléctico (2).

1. El esquema del tetrámetro yámbico cataléctico es (Catulo, 25, 13):

⏓ –́ ⏑ –́ | ⏓ –́ ⏑ –́ || ⏓ –́ ⏑ –́ | ⏓ –́ ⏓

Dēprēnsă nāvĭs ín mărí || *vēsānĭēntĕ vēntō*

(1) Véase § 1 de este capítulo.
(2) Consúltese 37.

El nombre griego del verso, tetrámetro, significa que el verso consta de cuatro metros; bajo un metro (1) se comprenden en este caso dos pies; los griegos consideraban como unidad el metro yámbico, no el pie, porque la primera sílaba de cada metro es *anceps* (2) y, por lo tanto, señalaba una cierta pausa en el verso; la segunda, cuarta y sexta tesis, en cambio, tienen que ser breves. Tras el segundo metro (cuarto pie) tiene que haber diéresis.

2. La disolución del arsis no acaece en el tetrámetro yámbico cataléctico de Catulo; y aun pocas veces una tesis se compone de dos breves. El acento y el ritmo coinciden la mayor parte de las veces.

3. El lírico griego Hipponax (3) usó por primera vez literariamente el verso; sirviéronse de él gustosos los cómicos griegos, principalmente Aristófanes (fines del s. v a. J. C.). Los autores de comedias del viejo teatro latino (particularmente Plauto y Terencio) imitaron el verso de un modo más libre (4).

El galiambo (Carmen, 63)

67. 1. El esquema métrico más usado que se ofrece del galiambo es (Cat., 63, 1):

◡◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ –́ || ◡◡ –́ ◡́◡ ◡◡ ⏓́

Super alta vectus Attis || *celeri rate maria.*

El verso tiene siempre diéresis tras la cuarta arsis. En él pueden contraerse en una larga las dos primeras breves con que comienza el primer miembro; las arsis primera, segunda y tercera se disuelven en dos breves. En el segundo miembro podían contraerse en una larga las dos primeras breves y ade-

---

(1) Consúltese antes 34.
(2) Consúltese antes 9.
(3) Véase antes 65.
(4) Véase luego 142.

más la cuarta y quinta breves. El esquema íntegro es, por tanto:

⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ‖ ⏑⏑ –́ ⏑́⏑⏑ ⏑⏑ ⏑́ (1)
– ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ‖ – ⏑ –́ ⏑ –

Los galiambos no son yambos a pesar de su nombre, sino jónicos menores (2). El verso es resultante de otro que tiene el siguiente esquema:

⏑⏑ –́ –́ | ⏑⏑ –́ –́ ‖ ⏑⏑ –́ –́ | ⏑⏑ ⏓́

Este tetrámetro jónico cataléctico (3) se ha transformado en el galiambo normal por medio del cruce de primero y segundo metro y la disolución de la segunda larga del tercer metro.

Ejemplos de formas más raras del verso:

Ĕgŏ mŭlĭĕr ĕgo ădŭlēscēns || *ĕgo ĕphēbŭs ĕgŏ pŭĕr*
(Catulo, 63, 63);

Iām iăm dŏlēt quŏd ēgī, || *iām iămquĕ pœ̆nĭtĕt*
(Catulo, 63, 73).

2. Estos versos reciben su nombre, *galli,* de los sacerdotes de Cibeles en Asia Menor, quienes a su vez lo toman del río Gallos, de Frigia. Tal vez el poeta alejandrino Calimaco (4) los introdujo en la literatura. Ya Varrón (4) versificó en latín en galiambos; más tarde lo hicieron Catulo y Mecenas, pero sólo refiriéndose al mito de Cibeles y Attis. En el siglo III después de J. C. se compusieron en galiambos por primera vez obras de otros temas.

---

(1) El acento de la primera larga del segundo miembro puede estar sobre la tercera o cuarta breve de dicho miembro.
(2) Véase arriba 34.
(3) Véase arriba 37.
(4) Véase 43.

Kola (1)

68. El falecio o endecasílabo (2) (Cat., 1-3, 5-7, 9, 10, 12-16, 21, 23, 24, 26-28, 32, 33, 35, 36, 38, 40-43, 45-50, 53-58).

1. El *kolon* tiene la forma siguiente:

–́ – –́ ◡◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ⏓

passer, deliciae meae puellae (Cat., 2, 1).

Catulo pone en lugar de las dos primeras largas rara vez troqueo (3) o yambo (3). Asimismo usa el espondeo en diecisiete poemas sólo al comienzo, mientras que Marcial lo hace en todos los poemas compuestos en este metro.

Ejemplos, para troqueo:

ḗt măgís măgĭs ín dĭḗs ĕt hṓrās (38, 3).

Para yambos:

Mĕắs ésse ălĭquíd pŭtắrĕ nū́gās (1, 4).

Como broma, al igual que muchas otras particularidades métricas en Catulo, deben explicarse las frecuentes contracciones de la doble breve en una larga, en el poema 55. Los versos rítmicamente cojos pintan admirablemente el cansancio del que busca, por ejemplo:

Te ín cāmpṓ quǣsívĭmūs mĭnṓrĕ (55, 3).

En la misma obra 55 introduce por una vez un tribraco (3) en lugar de un espondeo:

Cắmĕrĭūm mĭhi péssĭmǣ pŭéllǣ (55, 10).

---

(1) Véase arriba 35.
(2) *Hendekasyllabos,* griego = 11 sílabas.
(3) Véase 34.

2. La cesura en Catulo se coloca en 331 versos tras la tercera arsis, por ejemplo (1, 1):

Cūi dōnō lĕpĭdŭm || nŏvŭm lĭbĕllŭm;

en 153 versos tras la segunda breve, por ejemplo (1, 3):

Cŏrnēlī, tĭbĭ: || nămquĕ tū sŏlēbăs.

once versos no tienen cesura.

El contraste entre acento y ritmo está influído por la cesura. Los monosílabos son raros en fin de verso (por ejemplo, 5, 5).

3. El falecio se llama así del poeta alejandrino Falecos, que lo usó en versos encadenados (1). Hállase en la poesía griega, entre otros versos, en Safo, los trágicos y otros. Levio y Varrón lo han introducido en la métrica latina. Después de Catulo permanece muy vivo; se encuentra en los priapeos, en Mecenas, Estacio, Marcial y los poetas posteriores.

69. *Gliconio y ferecracio: priapeo*

(Carmen 34 y 6; Carmen 17)

1. La forma normal del gliconio es:

Cĭngĕ tĕmpŏră flōrĭbŭs (Cat., 61, 6).

El ferecracio es un gliconio cataléctico (2). Por ejemplo:

Pīnĕăm quătĕ tǣdăm (Cat., 61, 15).

En lugar de la breve de la segunda sílaba puede ponerse una larga en los dos versos. Por ejemplo:

Fēscēnnīnă ĭŏcātĭō (Cat. 61, 127);
ēxērcētĕ ĭŭvēntăm (Cat., 61, 235).

---

(1) Compárese nota 3, p. 42.
(2) Véase antes 37.

Igualmente, la primera sílaba puede ser una breve; entonces debe seguirle una larga. Así:

Gliconio: *Pŭĕ́llæ ĕ́t pŭĕri ĭ́ntĕgrī́* (Cat., 34, 2;

Ferecracio: *Pŭĕ́llǽquĕ, cănā́mŭs* (Cat., 34, 4).

Una excepción la hallamos en Catulo, 61, 25: *Nū́trĭū́nt ūmṓrĕ,* con contracción de las dos breves en una larga. Sobre la cesura en medio, véase luego **86.**

2. El gliconio y ferecracio se unen a menudo en un nuevo verso, que se llamó priapeo, del dios griego de la fecundidad Príapo; por ejemplo, Catulo, 17, 21:

Tā́lĭs ī́stĕ mĕū́s stŭpṓr || nī́l vĭdḗt nĭhĭl ā́udĭt.

Respecto al comienzo de ambas mitades del verso se admiten las mismas reglas que para el gliconio y ferecracio; sólo se excluyó prácticamente el esquema: ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ (–́)
La diéresis tras el gliconio se observa rigurosamente; sin embargo, se da en ella elisión.

3. Catulo modeló la estrofa glicónica en dos cantos nupciales según el modelo de Anacreonte. En las estrofas del Carmen 34 impera la sinalefa [1] integral, pero coinciden siempre el fin de palabra y fin de verso. Un ejemplo, véase **40.** En las estrofas del Carmen 61, por el contrario, es posible el hiato y la sílaba anceps [1] en fin del tercer gliconio; por ejemplo, Catulo, 61, 121:

Tṓllĭte, ṓ pŭĕrī́, făcḗs;
Flā́mmĕū́m vĭdĕṓ vĕnī́re,
ī́tĕ, cṓncĭnĭte ī́n mŏdū́m: ||
ṓ Hȳ́mḗn, Hȳ́mĕnǽe, ĭṓ [2],
ṓ Hȳ́mḗn, Hȳ́mĕnǽĕ.

(1) Véase 41 y 37.
(2) El hiato tras la *o* de *io* es normal. Véase antes 19.

Las estrofas son catalécticas (1), esto es, el último verso es un ferecracio, no un gliconio.

4. El gliconio y ferecracio reciben el nombre de los poetas Glicón y Ferecrates. Ambos versos aparecen ya en Roma en los cantica de las comedias plautinas (2), pero su forma es allí enteramente libre, como en la tragedia ática más tardía. Catulo se ha ajustado en la estructura de sus gliconios a Safo y Anacreonte (s. VI a. J. C.). Sobre Horacio, véase **86.** Los poetas posteriores a Horacio siguen en la técnica del verso el ejemplo de Catulo. Séneca usó los gliconios en los coros trágicos.

70. *El gran asclepiadeo* (Carmen 30)

Su esquema es (Cat., 30, 6):

ḗheū quíd făcĭánt, || *díc, hŏmĭnḗs,* || *cuíve hăbĕánt fĭdḗm.*

Las cesuras están en su mayoría tras la cuarta y sexta largas, pero no siempre existen. En Catulo, en oposición a Horacio, la segunda sílaba del verso es siempre una larga.

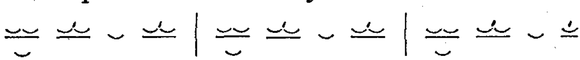
Para el endecasílabo sáfico, el adonio y la estrofa sáfica, consúltese **89, 93, 115.**

B) Los metros de Horacio

Versos que se usan encadenados

71. El *trímetro yámbico* (véase **64**) se da encadenado en el épodo 17; combinado en los épodos I-II.

1. El esquema del trímetro yámbico es:



Por ejemplo: *Ōptắt quĭḗtēm Pĕ́lŏpĭs ínfīdí pătḗr* (Horacio, epodo 17, 65).

(1) Véase 41 y 37.
(2) Véase 159 y siguientes.

La parte rítmica más reducida del trímetro es el metro yámbico, esto es, dos pies yámbicos (1); la primera tesis de cada metro puede constar de una breve, una larga o dos breves; sin embargo, Horacio jamás tiene en la tercera tesis dos breves. Una tesis que consta de dos breves no puede tener detrás de la primera ni de la segunda breve un fin de palabra, de lo contrario resultaría uno de los llamados "anapestos desgarrados". Las excepciones de esta regla se encuentran principalmente en el primer pie, más raramente en otros pies; por ejemplo, Séneca, Hércules, Oetaeus, 757:

Nūnc vĭ́dŭă, nū́nc ēxpū́lsă, nū́nc fĕrŏr ṓbrŭtă̆́

(el anapesto *fĕrò̆r ṓb-* está desgarrado por el fin de palabra).

La segunda tesis de cada metro tiene que ser una breve. Las arsis pueden disolverse todas excepto la sexta; Horacio no disuelve tampoco nunca la quinta arsis. La doble breve en la tesis con una arsis consecutiva disuelta no se da en Horacio. Generalmente los trímetros de Horacio se construyen casi todos según el esquema:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓

Séneca, en las tragedias, y Petronio tienen generalmente larga la quinta tesis; la predilección por el espondeo en las tesis impares del trímetro yámbico es una característica del estilo trágico.

2. La cesura está en su mayor parte tras la tercera tesis (penthemímeres, véase nota 9, p. 26). A veces (en Horacio muy raro) tras la cuarta tesis (hepthemímeres, véase nota 1, página 27).

Ejemplo de penthemímeres:

Bĕā́tŭs ī́llĕ || *quī́ prŏcū́l nĕgṓtĭī́s* (Horacio, epodo 2, 1).

Ejemplo de hepthemímeres:

Quī prṓdĕrā́t dītā́ssĕ || *Pǽlīgnā́s ănū́s* (Horacio, epod. 17, 60).

---

(1) Véase 34; comp. el concepto de metro en 66.

3. Sobre la relación entre el acento y el ritmo del verso en el trímetro de Horacio y sus sucesores aún no hay completa claridad.

4. El trímetro yámbico fué introducido en la literatura griega por Arquíloco (s. VII a. J. C.), que lo usó, como otros líricos después de él, en poemas injuriosos.

Luego, en Atenas lo extendió cada poeta a la tragedia, sátira y comedia y fué muy usado. Varrón lo construyó por primera vez en la poesía latina conforme a las reglas de la tragedia griega. Antes de él ya había sido imitado libremente por los viejos cómicos latinos (como "Senario", véase abajo **134** y siguientes). Catulo escribió solamente una pareja de trímetros; desde Horacio y Virgilio (catalepton) el verso se hace popular; Petronio, Marcial, Séneca (en las tragedias) lo usan; finalmente se componen en él hasta epopeyas y poemas didácticos que en otro tiempo adoptaban casi exclusivamente forma hexamétrica. También hay himnos cristianos en trímetros.

72. *Ionici a minore* (1)

(Carmen 3, 12)

1. Cada diez jónicos menores se reúnen en un sistema en la duodécima oda del libro tercero. Aproximadamente con cada metro jónico termina una palabra; el acento y el ritmo coinciden en la mayor medida posible; por ejemplo, verso 10:

Cătŭs ī́dḗm | pĕr ăpḗrtū́m | fŭgĭḗntīs | ăgĭtā́tṓ | grĕgĕ cḗrvṓs |
ĭăcŭlā́ri ḗt | cĕlĕr ā́rtṓ | lătĭtā́ntḗm | frŭtĭcḗto ḗx | cĭpĕre ā́prŭm.

El sistema se repite cuatro veces.

2. Es la poesía en su forma y contenido una imitación de otra del poeta griego Alceo (s. V a. J. C.).

(1) Véase arriba 34.

Versos de los cuales se forman estrofas [1]

Yambos

73. El senario yámbico (véase luego **105**).

74. El trímetro yámbico (véase **71**).

75. El trímetro yámbico cataléctico [2] (carmen 1, 4; 2, 18).

1. Tiene la misma forma que el trímetro yámbico explicado en el **71**, pero su tercer metro tiene al final una sílaba menos; es, por tanto, cataléctico [2]. La cesura está siempre tras la tercera arsis. La quinta tesis es siempre breve. No hay en él disolución del arsis, ni dos breves en una tesis [3]. El esquema se representa así:

⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

Sătís bĕātŭs ū́nĭcís Săbī́nīs (carmen 2, 18, 14).

En el carmen 2, 18, la primera sílaba es breve con dos excepciones (versos 4 y 34); en carmen 1, 4, con una excepción (verso 2), larga. Acento y ritmo conciertan cuando es posible sin violencia.

76. *El dímetro yámbico* (épod. 1-10, 14 y 15; compárese con épod. 11 y 13).

1. Su esquema es análogo al del trímetro yámbico [4]:

⏕ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ | ⏕ –́ ⏑ ⏓́

Sīlvā́nĕ, tū́tōr fī́nĭū́m.

Se admiten las mismas reglas que para los dos últimos metros del tímetro con respecto a la disolución del arsis y alarga-

(1) Por razones prácticas se cuenta para tal fin el asclepiadeo mayor.
(2) Véase 37.
(3) Horacio. Carmen 2, 18, 34, quizá para leer *regúmque puéris*
(4) Véase arriba 71.

miento de la tesis. Horacio, en el dímetro yámbico, muy rara vez disuelve las arsis y nunca hace que una tesis se componga de dos breves. En cambio, la penúltima tesis en él, como en los otros, es la mayoría de las veces una larga. La cesura se encuentra en su mayoría después de la segunda o tercera tesis, como, por ejemplo (épod. 1, 2; 2, 14):

Ămícĕ, || Prṓpūgnácŭlắ.
Fēlícĭṓrēs || ínsĕrít.

2. Horacio ha imitado el dímetro yámbico del poeta griego Arquíloco (s. VII a. J. C.); el verso se encuentra en él como en Arquíloco, solamente en combinaciones con otros versos. Antes de Horacio lo usaron encadenado (¹) Levio y Varrón. Las viejas comedias latinas lo construyen según leyes especiales (véase **151**). Séneca lo usó en algunas arias de sus tragedias. Más tarde, principalmente los poetas cristianos, lo aman mucho y llega a ser hasta metro épico. Prudencio escribe sus más bellos himnos en dimetros yámbicos.

77. *El eneasílabo alcaico*

Tiene aparentemente forma yámbica:

⏓ – ⏑ – | – – ⏑ – | ⏒,

sin embargo, en su origen pertenece al grupo de los versos eólicos. Véase luego **91.**

78. El penthemimeres yámbico (²) tiene, en verdad, la forma yámbica:

⏒ – ⏑ – ⏑
Dissolve frigus.

Sin embargo, como el eneasílabo alcaico, tampoco es un verso yámbico; es más bien sólo una parte de un verso eólico; véase luego **90.**

(¹) Véase arriba nota 3, pág. 42.
(²) El colon se llama penthemimeris porque corresponde a la primera parte del trímetro yámbico cortada por la penthemímeris.

Troqueos

79. Dímetro trocaico cataléctico (carmen 2, 18).

1. Su esquema es (Horacio, carm. 2, 18, 15):

Trūdĭtūr dĭēs dĭē,

esto es, cuatro pies trocaicos, al último de los cuales le falta la breve; es, por tanto, un verso cataléctico (1). Dos pies troqueos se unen en un metro (véase luego **127**). No se encuentra disolución de arsis, ni substitución de la tesis breve por larga o doble breve. Falta la cesura fija. La contradicción de acento es frecuente.

2. El verso es construído por Horacio conforme al modelo del poeta griego Baquilides (s. v a. J. C.). En la poesía latina el verso aparece por primera vez en Plauto (véase luego **151**).

80. *El ithyphallicus* (carmen 1, 4)

1. Horacio lo concibe como un dímetro trocaico cataléctico (véase **79**) cuya última breve se elide, no como tres pies trocaicos; de lo contrario, la última sílaba del ithyphallicus, en Horacio, no sería siempre larga (por naturaleza o por posición). Por ejemplo, carmen 1, 4, 13:

pāupĕrūm tăbērnās.

El acento prosódico y el ritmo del verso coinciden la mayor parte de las veces.

2. Horacio, en la única poesía en que ha usado el *ithyphallicus,* ha tenido como modelo al poeta griego Arquíloco (siglo VII a. J. C.). El verso se encuentra ya en los Cantica plautinos (véase **169**).

(1) Véase antes 37.

Dáctilos

81. El hexámetro dactílico (véase **44-51**, especialmente **51**, sobre las particularidades de los dáctilos de la sátira). Horacio usó el hexámetro en carmen 1, 7; 1, 28; 4, 7; épodos 12-16; además en las sátiras y epístolas.

82. *El tetrámetro dactílico acataléctico* (1) (carmen 1, 4)

1. Consta de cuatro dáctilos, de los cuales los tres primeros pueden ser substituídos por espondeos, por ejemplo:

Sṓlvĭtŭr ā́crĭs hĭḗms grātā́ vĭcĕ.

Esquema: ⏊ ⏗ ⏊ ⏗ ⏊ ‖ ⏗ ⏊ ⏑⏑ .

Cesura casi siempre tras la tercera arsis. Hay oposición entre el acento prosódico y el ritmo del verso la mayor parte de las veces (fuera de los últimos versos del carm. 1, 4, de Horacio), en las arsis tres y cuatro. Horacio usó el verso solamente en unión con el ithyphallicus (véase **80**).

2. Sigue Horacio, por lo general, a Arquíloco (véase **71**) en el único poema (carm. 1, 4) en que usó el tetrámetro dactílico acataléctico. Séneca usa este verso en largas series, en las que admite a veces la última sílaba larga; por ejemplo (Oedipus 457 y siguientes):

ī́dǣū́s prōrā́ frĕmŭī́tlĕō,
tī́grīs pū́pĕ sĕdḗt Gāngḗtĭcă.

83. El tetrámetro dactilico cataléctico (carm. 1, 7 y 1, 28; épodo 12).

Consta de tres dáctilos más espondeo o troqueo; el primero y segundo dáctilo pueden substituirse por un espondeo; el tercero, con excepción del carmen 1, 28, 2, no. El verso tiene

(1) Véase 37.

así exactamente la forma de los cuatro últimos pies del hexámetro (1), por ejemplo (Horacio, carm. 1, 7, 28):

Cērtŭs ĕnīm prōmīsĭt ăpōllō.

En Horacio se ofrece el metro sólo en combinación con otros metros. El modelo griego es Arquíloco (véase antes **71**).

84. *El semihexámetro* (2) (épod. 11, 13; carm. 4, 7)

Corresponde a la segunda mitad del pentámetro dactílico (véase arriba **52**); por ejemplo, carmen 4, 7, 4:

Flūmĭnă prætĕrĕūnt.

No se da la elisión en el semihexámetro. Los dáctilos no pueden ser substituídos por espondeos. Por lo demás, las limitaciones establecidas para la segunda mitad del pentámetro no se admiten para el semihexámetro; puede hasta constar de una palabra (*sollicitudinibus,* épod. 13, 10).

El modelo de Horacio en la técnica del semihexámetro es también Arquíloco (véase **71**).

85. *Adonio* (véase luego)

Glicónicos, metros eólicos (3) *y similares*

86. *Glicónico y ferecracio en Horacio* (glicónicos: carm. 1, 3; 5; 6; 13; 14; 15; 19; 21; 23; 24; 33; 36; 2, 12. 3, 7; 9; 10; 13; 15; 16; 19; 24; 25; 28. 4, 1; 3; 5; 12; 13. Ferecracios: carmen 1, 5; 14; 21; 23. 3, 7; 13. 4, 13).

---

(1) Véase 44; sin embargo, no se admiten en él las limitaciones en las formas de las palabras como en el fin del hexámetro: se da el desajuste de acento por añadidura en la penúltima arsis.

(2) Véase arriba 52.

(3) Se llaman eólicos porque Alceo y Safo, que los usaron por primera vez, escribieron en el dialecto griego eólico.

1. Del esquema del glicónico y ferecracio en general y de la estructura de estos miembros en Catulo se ha hablado antes (1); Horacio se permite muchas menos libertades que Catulo. Todos sus glicónicos (excepto 1, 15, 36, *ignis Iliacas domos*) tienen espondeo en el principio; por ejemplo, carmen 1, 21, 16:

Vêstrā môtŭs ăgêt prĕcê,

lo mismo que todos los ferecracios; por ejemplo, carmen 1, 21, 15:

Pêrsās âtquĕ Brĭtânnōs.

En el ferecracio no admite Horacio ninguna elisión. La segunda parte de todos sus glicónicos y ferecracios comienza por palabra bisílaba. No es muy frecuente que se dé en medio del glicónico una cesura tras la primera breve. Horacio y Catulo la evitan porque, de lo contrario, la segunda mitad del verso sería un metro yámbico (2), por ejemplo:

Vestra motus || *aget prece.*

–́ – –́ ⏑ || ⏑ –́ ⏑ –́

(El metro yámbico *ăgêt prĕcê* se aisla por la cesura, lo cual produce el efecto de que se trata de un verso yámbico.)

2. Sobre los nombres de glicónico y ferecracio véase **69.** Horacio no ha tomado a Safo por modelo, sino a Anacreonte y a Alceo.

87. *Dímetro coriámbico* (3) (carm. 1, 8), no es sino una variedad del gliconio (véase **86**):

Cûr tĭmêt flāvôm || *Tĭbĕrîm* (carm. 1, 8, 8).

Se encuentra en Horacio sólo en combinación con el aristofanio (compárese **88** y **94**); la cesura se coloca tras la tercera arsis.

(1) Véase 69.
(2) Véase 66.
(3) Esto es, dímetro cuyo segundo metro es un coriambo; véase 34.

88. *Aristofanio* (carm. 1, 8)

1. Es una variante del ferecracio (véase **69, 86**); su doble tesis cae tras la primera arsis; tras la segunda arsis tiene una breve. Ejemplo:

Sā́nguĭnĕ vī́pĕrī́nō (carm. 1, 8, 9).

Horacio lo ha usado solamente en unión con el dímetro coriámbico (véase **87**). El acento prosódico y rítmico del verso coinciden siempre (exc. 1, 8, 2 y 16).

2. El verso se llamó así del cómico griego Aristófanes (fin del s. v a. J. C.). Safo y Anacreonte (s. vi a. J. C.) lo habían usado antes.

89. *Adonio* (sobre su uso en Horacio, véase **115**)

1. Si se omiten en el aristofanio (**88**) las dos últimas sílabas, queda el adonio. Ejemplo (carm. 2, 8, 8):

Pū́blĭcă cū́ră.

En Horacio nunca hay elisión en el adonio. El acento de la palabra y el ritmo del verso coinciden siempre. Al adonio le precede siempre el endecasílabo sáfico (véase luego la estrofa sáfica). Allí a veces una palabra en fin de endecasílabo se interrumpe y se continúa en el adonio y en otras ocasiones impera una estrecha relación entre el endecasílabo y el adonio (por ejemplo, por la elisión en fin del endecasílabo). De ahí que proceda considerar el tercer sáfico endecasílabo de la estrofa sáfica y el adonio como un solo verso.

2. Para el aspecto histórico véase **93.** Sobre el adonio en Séneca véase **122.**

90. *El endecasílabo alcaico* (véase **116**)

1. El kolon está compuesto aparentemente de dos mitades. La cesura que separa una de otra estas mitades está, con dos

excepciones (carm. 1, 37, 14 y 4, 14, 17), siempre tras la quinta sílaba). Por ejemplo:

Nū́nc ḗst bĭbḗndūm || *nū́nc pĕdĕ lī́bĕrṓ* (carm. 1, 37, 1).

La primera sílaba del kolon rara vez es breve (nunca en el libro cuarto de las Odas). El kolon se encuentra en Horacio sólo como parte integrante de la estrofa alcaica.

2. El verso (como los otros dos kola de la estrofa alcaica) (1) ha sido introducido en la literatura por el poeta griego Alceo (s. VI a. J. C.). Alceo trata el verso más libremente que Horacio. La quinta sílaba podía en él ser también breve (como la primera); la cesura no era obligatoria. Horacio ha normalizado el verso tal vez refiriéndose a un modelo helenístico. Cuando introdujo la cesura obligatoria tras la quinta sílaba, lo hizo porque deseaba que no fuese perceptible una pausa clara tras la cuarta ni tras la sexta o séptima sílaba; el verso no debía sonar como si sus distintas partes perteneciesen a uno o varios metros de una medida de verso usual.

Pero esta impresión podía surgir si la cesura tras la cuarta sílaba aislaba por delante un metro yámbico:

⏓ –́ ⏑ –́ || – –́ ⏖ –́ ⏑ ⏓́

o a consecuencia de la cesura tras la séptima sílaba el verso terminaba en un metro yámbico:

⏓ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ || ⏑ –́ ⏑ ⏓́

o si por medio de la cesura tras la sexta sílaba quedaba en posición final un metro yámbico con una doble breve inicial:

⏓ –́ ⏑ –́ – –́ || ⏖ –́ ⏑ ⏓́ (2)

Aunque mediante la cesura tras la quinta sílaba la división del verso es del todo clara, Horacio evita casi por completo,

---

(1) Véase luego 91, 92.

(2) Un temor semejante de aislamiento frecuente de metros corrientes, deja ver Horacio en los demás miembros de la estrofa alcaica, en el endecasílabo sáfico y en el gliconio.

además, un fin de palabra tras la cuarta sílaba y salva eventuales fugas tras la sexta y séptima sílabas mediante una estrecha analogía de las palabras que terminan o empiezan allí.

91. *El eneasílabo alcaico* (véase **116**)

1. El kolon tiene la forma:

⏒ –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏓

Non voltus instantis tyranni (carm. 3, 3, 3).

La primera sílaba es la mayor parte de las veces larga; no es nunca breve en el libro cuarto de las Odas.

2. El verso no tiene cesuras obligatorias; sin embargo, especialmente en versos solemnes, se prefirió la separación de palabras de modo que mediante dos cesuras puedan quedar en medio del verso ya una palabra molosa (1), ya un monosílabo largo y una palabra espondaica (o al revés), como:

α. *Seū nā́vĭs* || *Hī́spānǣ* || *măgī́stĕr* (carm. 3, 6, 31).

o (carm. 3, 2, 3):

β. *Cōndī́scăt* || *ḗt Pārthṓs* || *fĕrṓcīs*

Y todavía con alguna frecuencia se encuentra una división por la cual una palabra con una breve y tres largas o un monosílabo breve y una palabra molosa pueden estar en medio del verso, como (carm. 3, 23, 15):

γ. *Pārvṓs* || *cŏrṓnāntḗm* || *mărī́nō*

o (carm. 3, 17, 7):

δ. *Prīncḗps* || *ĕt ī́nnāntḗm* || *Mărī́cǣ.*

Igualmente se divide rara vez el verso de modo que se encuentre en medio de él una palabra compuesta de tres largas

(1) Véase 34.

y una breve o un monosílabo largo más moloso [1] (o a la inversa), por ejemplo: carmen 4, 4, 63:

ε. *Mōnstrúmvĕ* || *súbmīsérĕ* || *Cólchī,*

o carmen 4, 9, 19:

ζ. *Vēxátă,* || *nón pūgnávĭt* || *íngēns.*

Junto a estas posibilidades de división, todas las demás divisiones se pueden calificar de excepciones, como, por ejemplo, una palabra baquia [2] o un monosílabo breve más palabra espondaica en medio del verso (por ejemplo, carm. 2, 19, 19):

Nōdṓ || *cŏércēs* || *vīpĕrínō,*

o carmen 3, 4, 75:

Mīssṓs || *ăd órcūm* || *néc pĕrédĭt;*

a veces el verso se divide en dos partes en vez de tres (carmen 2, 14, 11):

Ēnávĭgándā, || *sívĕ régēs.*

El fundamento de que precisamente las divisiones del verso citadas hayan sido preferidas por Horacio, es negativo. Horacio quiere evitar en el alcaico eneasílabo (véase **90**), como en el decasílabo (véase **92**) y en el sáfico endecasílabo (véase **93**), que el verso suene de modo que contenga uno o dos metros de las medidas más corrientes como partes independientes. También Horacio y Catulo cortan el gliconio por la mitad tras la cuarta sílaba, aunque ello es relativamente raro, para que no haya en el final un metro yámbico (véase **86**). Por esta razón, Horacio, en el alcaico eneasílabo, separa de mala gana uno y aun dos metros yámbicos o trocaicos por medio de la cesura.

---

(1) Véase 34.
(2) Véase 34.

Sólo en algunos esquemas menos frecuentemente empleados, como: *nodo* || *coerces* || *viperino, missos* || *ad orcum* || *nec peredit* y *enaviganda* || *sive reges,* se compone el último trozo del kolon de un metro trocaico.

Son, asimismo, raros los versos divididos en dos metros trocaicos, como carmen 2, 13, 11:

tē, || *trī́stĕ lī́gnūm,* || *tḗ, cădū́cŭm,*

o con el primer trozo yámbico, como (carm. 1, 26, 11):

hūnc Lḗsbĭṓ || *sācrā́rĕ* || *plḗctrō.*

La correspondencia entre acento y ritmo se hace patente forzosamente en las partes. En las formas más estimadas:

Seu nằvis || *Híspằnáe* || *magíster,*

el primero y tercer trozo es conforme al acento, el del medio contrario a él; en la forma:

pắrvós || *corónàntém* || *maríno,*

solamente el tercero es conforme al acento; en la forma:

Monstrúmve || *súbmisére* || *Cólchi,*

lo son los tres trozos.

3. El verso es parte integrante de la estrofa alcaica (véase **116**). Alceo ha evitado el fin de palabra en cuarta y quinta sílaba.

92. *El decasílabo alcaico* (ver luego **116**)

1. El kolon se construye siempre completamente puro, conforme al esquema:

–́ ◡◡ –́ ◡◡ –́ ◡ –́ ⏓

como (carm. 2, 9, 16):

Troilon aut Phrygiae sorores.

2. También el decasílabo alcaico (como el eneasílabo) se divide con algunas excepciones en tres porciones.

Las cesuras preferidas son:

α. –́ ⏑⏑ –́ || ⏑⏑ –́ ⏑ || –́ ⏓

Penelopen || *vitreamque* || *Circem* (carm. 1, 17, 20),
Roma ferox || *dare iura* || *Medis* (carm. 3, 3, 44),

esto es, el miembro medio consta ya de una palabra con dos breves al principio, una larga y una breve al final, ya de una palabra con dos breves y una palabra trocaica:

β. *Tēmpŭs ĕrắt* || *dăpĭbŭ́s* || *sŏdā́lēs* (carm. 1, 37, 4),

o bien el miembro medio consta de una palabra anapéstica.

Es poco frecuente el miembro medio formado por una palabra coriámbica, por ejemplo:

γ. *Sī́sȳphŭs* || *Ā́eŏlĭdē̂s* || *lăbṓrĭs* (carm. 2, 14, 20),

o una palabra de cinco sílabas (dáctilo más troqueo):

δ. *Pṓrtĭcŭs* || *ḗxcĭpĭḗbăt* || *ā́rctŏn* (carm. 2, 15, 16).

Todas las demás divisiones pueden considerarse como excepciones.

También aquí como en el gliconio, en el alcaico endecasílabo y en el eneasílabo, así como en el endecasílabo sáfico (véase **86, 90, 91, 93**), la intención de Horacio en la división empleada habitualmente por él es evitar una fragmentación del colon en los pies o metros de las medidas métricas más corrientes.

Según eso se encuentra solamente una vez (carm. 3, 3, 64):

Cṓniŭgĕ || *mḗ Jŏvĭs* || *ḗt sŏrṓrĕ,*

un corte por el cual puede aislarse dos veces el dáctilo y el metro trocaico al final. Las divisiones más frecuentes, α y β, no aislan ni un dáctilo ni el metro trocaico. La relación de acen-

to y ritmo se evidencia aquí también (como en el eneasílabo) en la división del verso, no a la inversa. En la forma α, más usual, se encuentra contradicción solamente en el primer miembro; en la forma β, en el primero y segundo. La forma γ tiene contradicción sólo en el miembro medio; la forma δ ofrece absoluta coincidencia.

3. El verso es una parte integrante de la estrofa alcaica (véase **90, 91** y **116**).

93. *El sáfico endecasílabo* (véase luego **115**)

1. Mientras en Catulo la cuarta sílaba en el esquema del endecasílabo:

–́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏓

Séū Săcās săgíttĭfĕrōsvĕ Pārthōs (canto 11, 6)

no solamente puede ser larga, sino también breve, en Horacio es siempre larga, como, por ejemplo, carmen 1, 10, 1:

Mḗrcŭrī fācū́ndĕ nĕpṓs Ătlā́ntĭs.

2. La cesura está en Catulo tras la quinta sílaba solamente en los tres quintos de sus endecasílabos sáficos, por ejemplo, 11, 1:

Fū́ri ĕt Áurēlī, cŏmĭtḗs Cătū́llī,

en un cuarto tras la sexta sílaba, por ejemplo, 51, 13:

ṓtĭūm, Cătū́llĕ, tĭbī́ mŏlḗstūm est,

el resto de sus versos no tienen cesura.

Horacio tiene en los tres primeros libros de las Odas casi siempre cesura tras la quinta sílaba, mientras que en el libro cuarto de las Odas y en el Carmen secular aparece a veces, además, la cesura en la sexta sílaba.

Por el contrario, se evita si es posible aun el fin de palabra en la cuarta sílaba, el cual en la séptima sílaba es poco fre-

cuente; inversamente se llenará de buen grado las sílabas sexta, séptima y octava con una palabra anapéstica; a menudo también las sílabas que van de la sexta a la novena se componen de una palabra. La fijación de la cesura en la quinta y sexta sílaba tiene, como la fijación de la cesura en los kola de la estrofa alcaica (**90** hasta **92**), un fundamento negativo. No debe hacerse ostensible un corte tras la cuarta y séptima sílaba para no dar la impresión de que el principio o fin del verso es un metro trocaico independiente. También en el gliconio se evita la separación de un metro yámbico al fin (**86**). Completamente espóradico es un verso como Horacio, carmen 4, 11, 21:

Tēlĕphŭm, quēm || tū pĕtĭs, || ōccŭpāvĭt,

en el cual el oyente puede tener la sensación de que el conjunto consta de un dáctilo entre dos metros trocaicos.

Se discute por qué Horacio ha usado tan raramente la cesura tras la sexta sílaba, principalmente en sus obras más antiguas; la respuesta será tal vez que la sílaba ante la cesura, en contraste con la última sílaba del kolon, debe tener el acento del verso. La relación de ritmo y acento está, por lo demás, regulada por la cesura.

3. El endecasílabo sáfico es un elemento de la estrofa sáfica; los más viejos versos de este arte proceden de Alceo y Safo (s. VI a. J. C.). No tienen cesura fija. Se consiente en la cuarta sílaba tanto la breve como la larga. La poetisa griega Melinno, en el siglo I a. J. C., construye los versos como Catulo. Véase **115**. Sobre el empleo encadenado del endecasílabo en Séneca véase **122**.

94. *El sáfico mayor* (carm. 1, 8)

Está en apariencia compuesto de un dímetro coriámbico (**87**) y un aristofanio (**88**); sin embargo, el verso era quizás originariamente una unidad y equivalente a un tetrámetro coriámbico; el origen de la cesura se comprendería entonces lo mismo que en el pequeño y grande asclepiadeo (**95** y **96**).

Es notable que en su primera mitad acento y ritmo casi siempre se contradicen; en la segunda casi siempre concuerdan uno y otro; parece tratarse en este caso de una intención poética consciente; la cesura tras la octava sílaba es obligatoria.

Este verso fué usado primeramente por Safo y Anacreonte. En Horacio aparece unido con el aristofanio, de modo que un sáfico mayor sigue a un aristofanio; de hecho viene a ser un dímetro coriámbico rodeado por dos miembros aristofánicos. Véanse ejemplos en **111.**

95. *El asclepiadeo menor* (encadenado carm. 1, 1; 3, 30; 4, 8) (véase **110, 114**)

1. Su esquema es:

–́ – –́ ⏑⏑ –́ || –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́

Maecenas atavis edite regibus (Horacio, carm. 1, 1, 1)

La segunda sílaba en Horacio es siempre larga, en contraste con los griegos.

2. Como quiera que con dos excepciones (carm. 2, 12, 25 y 4, 8, 17) la cesura está siempre tras la sexta sílaba, el verso aparece como una combinación del kola

–́ – –́ ⏑⏑ –́ y de –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́.

Tal combinación no se evidencia históricamente, ya que en el más antiguo empleo del verso, en el poeta griego Alceo (siglo VI a. J. C.), tiene lugar la cesura tras la séptima sílaba, o no hay cesura. Así pues, se debe admitir que Horacio o uno de sus predecesores, lo mismo que en los kola de las estrofas sáficas y alcaicas (**90** hasta **93**), también en el asclepiadeo menor (y en el gran asclepiadeo, véase **96**), ha asentado la cesura en los fundamentos del gusto.

Mientras en esos kola debe evitarse el aislamiento de metros yámbicos, trocaicos, dactílicos, por medio de la cesura, así aquí es evidente sin pausa el choque de las dos arsis, lo que es

claramente perceptible en la excepción citada antes, por ejemplo (carm. 4, 8, 17):

Nṓn īncḗndĭă Kā́r|thā́gĭnĭs ī́mpĭǣ.

Es posible que ya el poeta helenístico Asclepiades, del cual ha tomado nombre el verso, llevara a cabo la fijación de la cesura en sus asclepiadeos, no conservados ciertamente.

Después de Horacio, ha sido usado el verso por Séneca en las Tragedias y por los poetas latinos tardíos como, por ejemplo, Prudencio.

96. *El gran asclepiadeo* (solamente encadenado; carm. 1, 11; 1, 18 y 4, 10)

1. Su forma es (carm. 1, 11, 1):

Tū́ nē quǣ́sĭĕrī́s, scī́rĕ nĕfā́s, quḗm mĭhĭ, quḗm tĭbī́

La segunda sílaba del verso en Horacio y Catulo es siempre larga; en los griegos puede ser también breve.

2. El verso, aunque en sí una unidad, se descompone siempre por Horacio (excepto 1, 18, 16) en tres partes aparentemente independientes, por ejemplo (Horacio, carm. 1, 18, 5):

–́ – –́ ⏑⏑ –́ ‖ –́ ⏑⏑ –́ ‖ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓́

Quis post vina gravem ‖ militiam aut ‖ pauperiem crepat?

En el poeta griego Alceo y en Safo (siglo VI a. J. C.), en quienes se encuentra por primera vez el kolon, se desatienden a menudo ambas cesuras o una de ellas; a éstos sigue Catulo, que usa ambas cesuras sólo en la mitad aproximadamente de sus versos. La razón por la cual las cesuras están precisamente tras la sexta sílaba o tras la décima sílaba, estriba aquí como en los pequeños asclepiadeos (**95**), en que debe evitarse el choque inmediato de las dos arsis, que se da, por ejemplo, en Catulo, 30, 11:

Sī tu ōblītŭs ĕs, ắt || dī mĕmĭmḗrŭnt, mĕmĭnít Fĭdḗs.

El gran asclepiadeo ha sido también usado por los poetas latinos tardíos, principalmente por Prudencio, en el proemio. Sobre el nombre del verso véase **95.**

Miembros compuestos

97. *El arquiloquio* (carm. 1, 4)

Este verso está compuesto de un tetrámetro dactilico acataléctico (véase **82**) y un ithyphálico (véase **30**). No se admite hiato entre ambas partes, por ejemplo (carm. 1, 4, 1):

Sṓlvĭtŭr ắcrĭs hĭḗms grātắ vĭcĕ || vḗrĭs ḗt Făvṓnī.

Con más extensión se trata esto en **109.**

98. *El elegiambo* (épod. 11)

Está compuesto de la segunda parte del pentámetro y un dímetro yámbico acataléctico (véase arriba **76**); por ejemplo, épodo 11, 20:

Iŭ́ssŭs ăbī́rĕ dŏmŭ́m || fĕrḗbăr ī́ncērtṓ pĕdĕ́.

Ante la diéresis puede haber sílaba breve; la sílaba ante la diéresis puede también estar en hiato con la sílaba siguiente. Cuando existan estas características de fin de verso (1), se pueden dar por independientes las dos partes del mismo.

99. *El yambélego* (épod. 13)

Es una inversión del verso precedente, como (épod. 13, 12):

Īnvī́ctĕ, mṓrtālī́s dĕắ || nắtĕ pŭḗr Thĕtĭdĕ́.

---

(1) Véase 37.

En el yambélego la sílaba anterior a la diéresis puede ser breve o larga. Como en el elegiambo, se puede suponer también con el mismo fundamento que existen dos versos independientes.

La estrofa epódica (1)

Según el modelo de Arquíloco (siglo VII a. J. C.), Horacio une en los épodos dos versos, en su mayor parte coincidentes en cuanto al sentido, en estrofas dialogadas. Se trata exclusivamente de versos yámbicos y dactílicos. Los esquemas de estas estrofas epódicas son:

100. *Épodo yámbico* (épod. 1-10)

Unión de un trímetro yámbico con un dímetro yámbico (véase **71** y **76**). Se excluye la sinalefa (1) entre ambos versos. Por ejemplo (épod. 2, 1 y 2):

Bĕā́tŭs ī́llĕ, quī́ prŏcū́l nĕgṓtĭī́s
Ūt prī́scă gḗns mōrtā́lĭū́m.

101. *Épodo elegiambo* (épod. 11)

Unión de un trímetro yámbico con un elegiambo (véase **71** y **98**). No hay sinalefa (2) entre ambos miembros. Ejemplo (épodo 11, 1 y 2):

Pēttí nĭhī́l mē sī́cŭt ā́ntĕā́ iŭvā́t
Scrī́bĕrĕ vḗrsĭcŭlṓs ămṓrĕ pḗrcūssū́m grăvī́.

102. *Épodo dactílico* (épod. 12; véase luego **107**)

Unión de un hexámetro dactilico cataléctico (**44** ss.) con un tetrámetro dactilico cataléctico (**83**). La sinalefa (2) se da entre ambos versos. Ejemplo (épod. 12, 25 y 26):

---

(1) Sobre la estrofa en general véase 40. Se llama épodo, de un canto griego. Los épodos de Horacio son cantos en que se repite sobre cada verso un estribillo de distinta clase.
(2) Véase 41.

ō ĕgŏ nōn fēlīx, quām tū fŭgĭs, ūt păvĕt ācrīs
Āgnă lŭpōs căprĕǽquĕ lĕōnēs.

En el caso de que haya sinalefa, la última sílaba del hexámetro tiene que ser larga, ya por naturaleza ya por posición (originada por la primera sílaba del tetrámetro). Se excluye de estos versos la elisión (verso 9: *neque* = *nec*).

103. *Épodo yambelego* (épod. 13)

Unión de un hexámetro dactílico (**44**, sig.) con un yambelego (**99**). No hay sinalefa ni elisión entre ambos miembros. Ejemplo (épod. 13, 17 y 18):

īllīc ōmnĕ mălūm vīnō cāntūquĕ lĕvātō

Dēfōrmĭs ǽgrĭmōnĭǽ dūlcĭbŭs ādlŏquĭīs.

104. *Primer épodo dactiloyámbico* (épod. 14 y 15)

Unión de un hexámetro dactílico (**44**) con un dímetro yámbico (**76**). No hay sinalefa entre ambos versos. La elisión es rara. Ejemplo (épod. 15, 1 y 2):

Nōx ĕrăt ēt cǽlō fūlgēbāt Lūnă sĕrēnō
Īntēr mĭnōră sīdĕră.

105. *Segundo épodo dactílico yámbico* (épod. 16)

Unión de un hexámetro dactílico (**44**, sig.) con un senario yámbico (**63**). No hay sinalefa entre ambos versos, ni elisión en el interior del verso dactílico. Esta estrofa epódica era usada principalmente por los poetas helenísticos asiáticos. Ejemplo (épod. 16, 1 y 2):

Āltĕră iām tĕrĭtūr bēllīs cīvīlĭbŭs ǽtās
sŭīs ĕt īpsă Rōmă vīrĭbūs rŭīt.

Sobre el trímetro yámbico usado encadenado (épod. 17) véase **71.**

106. *Las estrofas* (1) *de las odas*

Horacio ha trasladado a las estrofas de las odas variados modelos griegos, principalmente de Alceo y Safo. Con excepción de carmen 1, 1; 3, 30; 4, 8 en pequeños asclepiadeos (2) encadenados; de 1, 11; 1, 18; 4, 10 en grandes asclepiadeos (2) encadenados y de 3, 12 en jónicos (2), las odas de Horacio se componen sólo de estrofas (3). Una de éstas se da en los épodos (véase **102**). A continuación se tratará primeramente de las estrofas de dos versos.

I. Las estrofas en dísticos de las odas

107. El épodo dactílico (carm. 1, 7; 1, 28) tiene en las odas otra técnica que en los épodos, puesto que la sinalefa (4) no tiene lugar (véase, por lo demás, **102**).

108. *Primer metro arquíloco* (carm. 4, 7)

A un hexámetro dactílico le sigue un semihexámetro (**84**). Ejemplo (carm. 4, 7, 1, siguientes):

Dĭffūgērĕ nĭvēs, rĕdĕūnt iām grāmĭnă cāmpīs
Ārbŏrĭbūsquĕ cŏmæ.

Entre ambos versos de la estrofa se emplea la sinalefa (4). Cada cuatro versos hay también una pausa clara, de modo que se ha considerado como una estrofa de cuatro versos (formada por dos mitades iguales).

---

(1) Sobre estrofas en general véase 40.
(2) Véase 95 y 96; además, 72.
(3) Sobre estrofas en general véase 40.
(4) Véase 41.

109. *Segundo metro arquíloco* (carm. 1, 4)

Unión de un verso arquíloco (véase **97**) con un trímetro yámbico cataléctico (véase **75**). Por ejemplo (carm. 1, 4, 1 siguientes):

Sŏlvĭtŭr ăcrĭs hĭēms grātā vĭcĕ vērĭs ĕt Făvōnī

Trăhŭntquĕ sĭccās măchĭnæ cărīnās.

Con excepción del verso 1, 4, 2, la primera sílaba del trímetro yámbico es siempre larga (por ejemplo, 1, 4, 8: *Vōlcānŭs ārdēns vĭsĭt ōffĭcīnās*).

En toda la composición 1, 4 reina la sinalefa (1).

El hiato solamente se da una vez tras sílaba larga en final de 1, 4, 9. Estas estrofas fueron usadas por primera vez por Arquíloco, lo mismo que las anteriores.

110. Las estrofas asclepiadeas de dos versos (carm. 1, 3; 1, 13; 1, 19; 1, 36; 3, 9; 3, 15; 3, 19; 3, 24; 3, 25; 3, 28; 4, 1; 4, 3) se componen de un gliconio (2) seguido de un pequeño asclepiadeo (2); por ejemplo, carmen 1, 3, 25:

Audāx ŏmnĭă pĕrpĕtī
Gēns hūmānă rŭĭt pĕr vĕtĭtŭm nĕfās.

No hay sinalefa entre los miembros; no obstante, en el fin del poema 4, 1, 35 hay elisión.

111. *La estrofa sáfica de dos versos* (carm. 1, 7)

En ella sigue a un aristofánico (3) un verso sáfico mayor (5); por ejemplo, 1, 8, 13:

(1) Véase 41.
(2) Véase 86 y 95.
(3) Véase 88 y 94.

Quíd lătĕt, ût mărīnæ
Fīlĭûm dīcûnt Thĕtĭdís sûb lăcrĭmōsă Troīæ.

El hiato entre final y principio de verso se encuentra solamente en 1, 8, 3; por lo demás reina la sinalefa.

Es notable que la estructura estrófica tampoco coincide generalmente con la lógica si se reúnen cuatro versos en una estrofa.

Este corte frecuente de sentido y metro tiende a que la forma métrica haga resaltar el contenido apasionado del 1, 8.

112. *La estrofa hiponáctea* (carm. 2, 18)

A un dímetro trocaico cataléctico (véase **79**) le sigue un trímetro yámbico cataléctico (véase **75**), ejemplo (carm. 2, 18, 1 y siguientes):

Nōn ĕbûr nĕc aurĕûm
Mĕá rĕnídĕt ín dŏmō lăcûnăr.

La primera sílaba del trímetro es breve, excepto en 2, 18, 6 y 34. La sinalefa (1) no se admite ni en el interior de la estrofa ni entre las estrofas. Alceo fué el primero en servirse de esta estrofa.

II. Las estrofas de cuatro versos de las odas

113. *Primera estrofa asclepiadea glicónica* (carm. 1, 6; 1, 15; 1,24; 1, 33; 2, 12; 3, 10; 3, 16; 4, 5; 4, 12)

Tres asclepiadeos (2) menores seguidos de un gliconio (2). Ejemplo (carm. 4, 5, 5 y siguientes:

Lûcēm rēddĕ tŭæ, dûx bŏnĕ pâtrĭæ:
īnstār vērĭs ĕním vōltŭs ŭbí tŭōs

(1) Véase 41.
(2) Véase 95 y 86.

Ádfūlsít pŏpŭlō, grātĭŏr ĭt dĭēs
ēt sōlēs mĕlĭūs nĭtēnt.

No hay sinalefa (1).

114. *Segunda estrofa asclepiadea glicónica* (carm. 1, 5; 1, 14; 1, 21; 1, 23; 3, 7; 3, 13; 4, 13)

Dos pequeños asclepiadeos seguidos de un ferecracio y un gliconio (2), ejemplo (carm. 3, 13, 13 y siguientes):

Fīēs nōbĭlĭūm tū quŏquĕ fōntĭūm
Mē dīcēntĕ căvīs, ímpŏsĭtam īlĭcēm
Sáxīs, ūndĕ lŏquācēs
Lýmphǣ dēsĭlĭūnt tŭǣ.

El ferecracio y el gliconio se unen por la sinalefa (1), excepto verso 1, 23, 3, y 7.

115. *La estrofa sáfica* (carm. 1, 2; 1, 10; 1, 12; 1, 20; 1, 22; 1, 25; 1, 30; 1, 32; 1, 38; 2, 2; 2, 4; 2, 6; 2, 8; 2, 10; 2, 16; 3, 8; 3, 11; 3, 14; 3, 18; 3, 20; 3, 22; 3, 27; 4, 2; 4, 6; 4, 11, carm. saecular) (Catulo 11, 51)

Aparentemente la estrofa sáfica se puede descomponer en tres sáficos endecasílabos y un adonio. Sin embargo, se ha dicho ya, al tratar del adonio, que se puede unir el tercer endecasílabo con el adonio; así resulta una estrofa sujeta a la forma *a a b*. Por ejemplo, carm. 1, 2, 17-20:

a) *īlĭǽ dūm sē nĭmĭūm quĕrēntī*
a) *Iáctăt ūltōrēm, văgŭs ēt sĭnīstrā*
b) *Lābĭtūr rīpā Iŏvĕ nōn prŏbānte ū|xōrĭūs āmnĭs.*

Como aquí otras muchas veces en Horacio (carm. 1, 25, 11; 2, 16, 7; 4, 2, 23); carm. saec. 47) se unen estrechamente

(1) Véase antes 41.
(2) Véase 95 y 86.

el tercer sáfico endecasílabo con el adonio por medio de la elisión o corte de palabra. La elisión, pero no el corte de palabras, se encuentra en Horacio también al fin del segundo endecasílabo (carm. 2, 2, 18; 2, 16, 34; 4. 2, 22). Por lo demás, en Horacio no hay sinalefa en la estrofa sáfica. Hiato y sílaba anceps (1) se toleran al fin de los tres endecasílabos.

En la estrofa sáfica de Catulo, en fin de verso no hay sílaba anceps ni hiato. El corte de palabra entre el tercer endecasílabo y el adonio se encuentra en 11, 11; la elisión en 11, 19; la elisión en fin del segundo endecasílabo en 11, 22.

La estrofa sáfica fué usada literariamente primero por Alceo y Safo (s. VI a. J. C.).

Después que Catulo y Horacio introdujeron la estrofa en la poesía latina, Séneca y Ausonio, entre otros, compusieron odas sáficas, ajustándose en la forma a Horacio.

116. *La estrofa alcaica* (carm. 1, 9; 1, 16; 1, 17; 1, 26; 1, 27; 1, 29; 1, 31; 1, 34; 1, 35; 1, 37; 2, 1; 2, 3; 2, 5; 2, 7; 2, 9; 2, 11; 2, 13; 2, 14; 2, 15; 2, 17; 2, 19; 2, 20, 3, 1-6; 3, 17; 3, 21; 3, 23; 3, 26; 3, 29; 4, 4; 4, 9; 4, 14; 4, 15)

Esta estrofa es una unión de dos alcaicos endecasílabos, uno eneasílabo y otro decasílabo (2). No hay sinalefa (3); sólo excepcionalmente elisión en fin del tercer kolon (carm. 2, 3, 27 y 3, 29, 35). Ejemplo (carm. 3, 1, 1-4):

Ōdĭ prŏfānūm vōlgŭs ēt ārcĕō
Făvētĕ līnguīs: cārmĭnă nōn prĭūs
Audītă Mūsārūm săcērdōs
Vīrgĭnĭbūs pŭĕrīsquē cāntō.

Alceo y Safo (s. VI a. J. C.) fueron los primeros en usar literariamente la estrofa. Horacio la introdujo en la poesía latina. Estacio imita a Horacio en la silva 4, 5.

---

(1) Véase arriba 37.
(2) Véase 90 hasta 92.
(3) Véase 41.

117. *Los metros en las partes cantadas de las tragedias de Séneca.* — En las tragedias de Séneca, los diálogos hablados se interrumpen conforme al modelo de la tragedia ática del siglo v antes de Jesucristo por canciones de coro y canciones individuales.

Estas dos especies de partes cantadas se conocen conjuntamente con el nombre de *cantica*. La estructura métrica de estos *cantica* es de distinta especie; ya se siguen en ellos versos semejantes unidos uno tras otro (1) (anapestos, glicónicos, yambos, troqueos, jónicos), ya cambian los metros en serie abigarrada.

Solamente una vez (véase **122**) se observa la estructura estrófica, no ajustándose a las tragedias griegas clásicas, sino a Horacio.

La abigarrada métrica de los *cantica,* aunque en sus formas elementales es dependiente de Horacio, representa en conjunto una desdichada imitación de la composición de la canción más libre, como se nos ofrece en la hábil imitación de los modelos griegos en Plauto.

Los metros en los cantica de las tragedias de Séneca se dividen en dos grupos principales: versos cortos (anapestos, yambos, jónicos, gliconios) y versos que se ciñen más o menos estrechamente al modelo de Horacio. Entre los últimos se pueden contar también los versos dactílicos (hexámetro, tetrámetro). Además, se encuentran algunos septenarios trocaicos.

I. Versos cortos

118. *Anapestos* (2)

I. En Séneca se unen dos anapestos en un metro; de este modo cada metro se destaca claramente de los que le rodean a causa de que principio y fin de metro deben coincidir con

(1) Véase nota 3, pág. 42.
(2) Sobre el anapesto véase 34.

principio y fin de palabra. Muchas veces se unirán dos metros anapésticos en un dímetro.

Rara vez aparece un metro como monómetro; ello sucede sólo en fin de un período anapéstico más largo, si se da una interrupción de sentido.

Las dos breves de cada anapesto pueden contraerse en una larga; el tiempo fuerte del primero y tercer anapesto en cada dímetro se descompone a menudo, pero nunca el del segundo y cuarto. La sucesión de cuatro breves está evitada. Por ejemplo (Troad. 731-735):

Ăn sṓlă plăcḗnt Hērcŭ́līs ărmắ?
Jăcēt ắntĕ pĕdḗs nōn mĭ́nŏr īllṓ (1)
Sŭpplĭ́cĕ sŭpplḗx vītắmquĕ pĕtĭ́t —
Rēgnŭ́m Trōiæ quōcŭ́mquĕ vŏlḗt
Fōrtū́nă fĕrắt.

Sólo una vez, Agam. 310-407, se alterna regularmente un dímetro anapéstico con un monómetro, por ejemplo:

Cănĭte ṓ pūbḗs īnclĭ́tă Phœbŭ́m!
Tĭbĭ fḗstă căpŭ́t
Tūrbắ cŏrōnắt, tĭbĭ vĭ́rgĭnĕắs
Laūrŭ́m quătĭḗns
Dē mṓrĕ cŏmắs īnnū́bă fūdĭ́t
Stīrps ĭ́năchĭắ.

2. El acento de la palabra y el ritmo del verso se contradicen en el metro anapéstico, a menudo violentamente. Este aspecto se puede ya observar en los anapestos de los viejos cómicos latinos.

Sin embargo, hay junto al anapesto "silvestre" con numerosas contradicciones, el "cultivado" sin tales contradicciones, siempre conforme al sentimiento del verso.

3. Los dímetros anapésticos acatalécticos nos los ofrece,

(1) Véase 149.

además de los viejos cómicos latinos, la Apokolokyntosis del divino Claudio, sátira de Séneca sobre el emperador Claudio y poetas posteriores, como Ausonio y Boecio.

119. *Yambos.* — Los dímetros yámbicos acatalécticos (1) se suceden ya unidos unos tras otros (2), ya alternan regularmente con los trímetros yámbicos acatalécticos (1). Por ejemplo (Agamemnon, 773 y siguientes):

Ēxúltăt ét pōnít grădús
Pătér dĕcórōs Dárdănús.

(Medea, 783 y siguientes):

Hīs ádĭcĕ pínnās saúcĭǽ Stȳmpháli̇́dós
Lērnǽă pássǣ spícŭlá.
Sŏnŭ́istĭs, árǣ, trípŏdăs ágnōscó mĕós
Făvéntĕ cómmōtós dĕá.

120. *Jónicos menores* (anacreónticos)

1. Tomando del primer verso del poema 63 de Catulo, compuesto en galiambos (3), la mitad anterior a la cesura, tenemos la forma normal del anacreóntico, que usó Séneca en Medea, 849 y siguientes. Las dos primeras breves se reúnen a menudo en una larga. Por ejemplo (Medea, 849-852):

Quōnám crŭéntă mǽnās
Prǽcéps ămórĕ sǣvō
Răpĭtúr? quŏd ímpŏténtī
Făcĭnús părát fŭrórĕ?

(1) Véase 76 y 71.
(2) Véase nota 3, pág. 42.
(3) Véase 67.

Al fin del citado período está la segunda mitad del galiambo, pero solamente según el esquema:

Gāngḗtĭcū́m nĕmū́s.

Los versos de Medea 856 y 857:

Rēgī́ mĭnā́tŭr ū́ltrō
Quīs crḗdăt ḗxŭlḗm?

unidos, responden, por consiguiente, exactamente al verso 73 en el poema 63 de Catulo:

Iām iā́m dŏlḗt quŏd ḗgī, iām iā́mquĕ pœ̄nĭtḗt.

Ya indicamos en **67** cómo se puede reducir este verso al jónico.

2. Recibe el verso este nombre del poeta griego Anacreonte. En la poesía latina aparece por primera vez en Levio, luego en Petronio, más tarde en Prudencio Luxorio, Claudiano y Boecio; en el último se da también en la forma primitiva:

⏕ — — ⏑ ⏑ — ⏓

121. *Gliconio* (1)

Se construye casi exactamente según la forma métrica:

Thḗbīs lǣ́tă dĭḗs ădḗst

(así generalmente en Medea 75 y siguientes y Hércules furens 875 y siguientes, casi siempre con la segunda sílaba breve), según el esquema:

— ⏑ — ⏕ — ⏑ ⏓,

Por ejemplo, Oedipus 909 y siguientes:

Quĭdquĭd ḗxcēssĭt mŏdū́m
Pḗndĕt ī́nstăbĭlī́ lŏcṓ.

---

(1) Véase 86.

II. *Metros que se unen conforme al modelo de Horacio*

122. *Sáfico endecasílabo. Adonio.* — Sobre su estructura ver **89, 93.** Séneca construye el endecasílabo según el esquema:

–́ ⏑ –́ – –́ ‖ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓,

por ejemplo, Hércules, 874:

Prī́mă quǣ́ vītā́m ‖ dĕdĭt hṓră, cā́rpĭt.

A menudo empleó Séneca el endecasílabo encadenado; ya transcurre cada serie sin interrupción, ya se entremezcla un adonio.

Sólo una vez, Medea 579, 669, se reúnen endecasílabo y adonio en estrofas, y precisamente se siguen sucesivamente una tras otra siete estrofas sáficas normales (tres endecasílabos más un adonio, **115**); luego, siete estrofas que se componen de ocho endecasílabos y un adonio.

123. *Pequeños asclepiadeos*

Sobre su estructura véase **95.**

124. *Dáctilos*

Sobre el hexámetro véase **44** y siguientes. Sobre el tetrámetro acataléctico (con referencia a Séneca) ver **82.**

125. *Versos procedentes de otros de Horacio*

En algunos cantica (Oedipus 405-28; 472-503; 709-63; Agamenon 389-637, 808-66; Phaedra 736-823, 1.123-1.155), prescindiendo de algunos miembros íntegros de estrofas horacianas, se suceden trozos de estos miembros en variados cambios. Como en estos versos desmenuzados se trata únicamente

de formas sin vida, por eso los estudiaremos a continuación brevemente.

El sáfico endecasílabo aparece sin la última sílaba (Oedipus 405); sin las dos últimas sílabas (Agamenon 811); sin las dos primeras sílabas (Oedipus 500).

Además hay, por ejemplo, en Oedipus 412 la segunda parte del endecasílabo, en Agamenon 851 la primera parte del mismo.

Igualmente hay, por ejemplo, en Oedipus 729 un endecasílabo alcaico sin las dos primeras sílabas. Agamenon 609 está compuesto de la primera mitad del alcaico endecasílabo y del adonio, etc.

En el primer tomo de la edición de las tragedias de Séneca por Federico Leo, páginas 110-132, se hace un análisis métrico detenido de estas extrañas formas.

Quien lea los *Cantica* señalados al principio de este capítulo puede por sí mismo, sin mayor esfuerzo, dar con la forma de estas peregrinas innovaciones con sólo observar la sucesión de largas y breves.

§ 5. *El senario yámbico de Fedro.* — *Metros de las sátiras de Levio, Varrón, y de los poetas posteriores*

126. *El senario yámbico de Fedro*

1. El esquema del senario yámbico de Fedro es el mismo que el del trímetro (1) yámbico de Horacio, con la diferencia esencial de que también el segundo y cuarto pie pueden ser un espondeo o un anapesto. Toda arsis, excepto la última, puede disolverse en dos breves, con algunas limitaciones de las que se hablará en seguida.

El esquema aparece, pues, así:



(1) Véase 71.

Por ejemplo, 4, 22, 1:

Hŏmŏ (1) *dŏctŭs ín sē sémpēr dívĭtĭás hăbĕ́t.*

2. La cesura, como en el trímetro yámbico, va la mayor parte de las veces tras la tercera tesis (penthemímeres), rara vez tras la cuarta (hepthemímeres) (2), por ejemplo:

1, 1, 1: *Ād rīvum‿ĕúndēm* || *lúpŭs ĕt ágnūs vĕ́nĕránt.*
1, 3, 7: *Se‿īmmíscŭít pāvṓnūm* || *fṓrmōsṓ grĕgí.*

3. El uso de la disolución y contracción de la tesis se regula de la manera siguiente:

a) El anapesto en lugar de yambo se encuentra por regla general solamente en primero y quinto pie y nunca aparece dos veces seguidas.

b) La disolución de la larga del quinto pie se permite sólo con dos excepciones, si el verso termina en palabra de cuatro o más sílabas. En el segundo pie es, asimismo, rara esta disolución.

c) Cuatro breves seguidas se encuentran solamente en el primer pie.

d) El "anapesto descoyuntado" se excluye también del senario (3); por ejemplo:

Para *a*):
Lăcĕrátūs quídām mṓrsū vĕ́hĕmēntís cănís (2, 3, 1).

Para *b*):
Ād cṓnsŭléndōs cŭ́rrĭt mœ́rēns hárĭŏlús (3, 3, 6).

Para *c*):
Ĭtă căpŭt ād nṓstrūm fúrŏr īllṓrūm pértĭnĕ́t (1, 30, 11).

---

(1) *Hŏmŏ*, abreviación yámbica; véase 27.
(2) Véase 71.
(3) Véase 71.

4. El senario yámbico no puede terminar en dos yambos excepto:

a) Cuando la última palabra del verso se compone de más de tres sílabas; o

b) cuando la última palabra se compone de tres sílabas y le precede una palabra polisílaba; o

c) cuando las cuatro últimas sílabas de verso se distribuyen en dos palabras que se corresponden estrechamente (por ejemplo, *amicus est, in otio*).

Tampoco un final de palabra yámbica puede formar el quinto pie del senario.

Así es bueno un final de verso como 1, 2, 10:

Rānǣ́ văgā́ntēs lī́bĕrī́s pălū́dĭbū́s.

5. Sobre la relación del acento de la palabra y el ritmo del verso en Fedro no existe todavía claridad completa. En todo caso es de notar que no puede haber en el segundo, tercero y cuarto pie palabras que terminen en espondeo, anapesto o dáctilo. Por lo tanto, tienen que acentuarse en el verso contrariamente al acento de la palabra.

6. El senario yámbico es la transformación del trímetro yámbico de la comedia ática, al modo de los viejos cómicos latinos (1). También en senarios yámbicos están compuestos los mimos de Publilio Siro, de los que conservamos solamente pequeños fragmentos.

127. *El tetrámetro trocaico cataléctico*

1. Para un metro trocaico se unen siempre dos troqueos; la primera tesis de cada metro trocaico debe ser breve; la segunda puede constar de una breve, una larga o dos breves. Un tetrámetro trocaico cataléctico se compone de cuatro metros trocaicos; el último metro se compone de tres sílabas en

(1) Véase 134 y sig.

vez de cuatro; se llama por eso el verso cataléctico (1). El esquema del tetrámetro es, por consiguiente:



Én micánt lacrimáe treméntes dé cadúco pónderé
(Pervigilium Veneris, 17).

La segunda tesis del segundo metro no consta nunca de dos breves; tras el segundo metro sigue siempre diéresis.

Rara vez se disuelve un arsis; si bien es posible la disolución de todas excepto la última.

El acento de la palabra y el ritmo del verso concuerdan frecuentemente; falta aún dilucidar por entero este aspecto.

2. Ya los viejos cómicos latinos tomaron el tetrámetro trocaico cataléctico, reconstruyéndolo libremente (2). Lo encontramos por primera vez entre los romanos en Varrón y Porcio Licinio, precisamente en las partes habladas; más tarde en las tragedias de Séneca, en el Pervigilium Veneris, en Ausonio, Prudencio, etc.

128. *El tetrámetro anapéstico cataléctico* (3)

Consta de cuatro metros anapésticos (4); el cuarto metro tiene sólo un arsis y su segunda tesis consta solamente de una breve o una larga. La cesura cae tras el segundo metro. Además, se construye de un modo parecido al dímetro anapéstico (5).

Por ejemplo (Varrón, Sat. 242 Bücheler):

Hǣc lā́nĭgĕrā́s dētṓndērī́ || dŏcŭī́t tŭnĭcā́rĕque hŏmū́llŭm.

---

(1) Véase 37 y sig.
(2) Véase 144 y sig.
(3) Véase 37 y sig.
(4) Véase 118.
(5) Véase 118.

Sólo se conservan tetrámetros anapésticos catalécticos de Varrón y Septimio Sereno.

129. *El paremiaco*

Es un dímetro anapéstico [1] al que falta la última arsis y cuya última tesis consta solamente de una breve o una larga; por ejemplo, Anniano (en Terentiano Mauro, Gr. L. VI, 379):

Ūva, ŭvă sum, ĕt ŭvă Fălērnă
Ēt tēr fĕrŏr ĕt quătĕr ánnō.

130. *El tetrámetro trocaico cojo (escazonte)*

Se construye exactamente como un tetrámetro trocaico cataléctico [2], con la diferencia de que su última tesis es siempre larga. Por esta causa produce el efecto, como el yambo cojo [3], de que el verso al final "cojea". En latín encontramos solamente en Varrón tetrámetros trocaicos cojos (escazontes).

Por ejemplo (Varrón, Sat. 250 Bücheler):

Dúlcem ăquám bĭbát sălúbrem ēt flébĭle ésĭtēt cæpĕ.

131. *El dímetro yámbico cataléctico* [4]

Se construye exactamente como el dímetro yámbico acataléctico [4]; falta sólo la última sílaba del segundo metro. Se ofrece en Petronio y en poetas posteriores. Ejemplo (Adriano emperador; poeta lat. mín. Baehr., 4, 126):

Bŏrȳsthĕnēs Ălānŭs

---

(1) Véase 118.
(2) Véase 127.
(3) Véase 65.
(4) Véase 76 y 37.

132. *Jónicos*

I. Sotadeos

1. Los sotadeos no son más extensos que el tetrámetro jónico cataléctico *a maiore* (1). Así, en un sotadeo, a tres jónicos mayores les sigue un espondeo o troqueo:

´– ´– ⏑ ⏑ ´– ´– ⏑ ⏑ ´– ´– ⏑ ⏑ ´– ´⏓.

En el lugar de un jónico cualquiera puede colocarse un metro trocaico (2).

Es particularmente estimada la forma del sotadeo que consta de dos metros jónicos y tres pies trocaicos, donde, por consiguiente, el tercer jónico es reemplazado por dos troqueos; por ejemplo (Marcial, 3, 29):

Hās cūm gĕmĭnā cōmpĕdĕ dēdĭcāt cătēnās.

También las arsis de cada jónico o troqueo pueden ser disueltas; sin embargo, en la época imperial ocurre, a lo sumo, una disolución en un metro. Sólo los poetas republicanos se han permitido una más amplia libertad. Sobre éstos y los sotadeos plautinos véase el **162.**

2. Este verso recibe su nombre del poeta alejandrino Sotades (siglo III a. J. C.), el cual fué evidentemente el primero que lo usa con frecuencia. En la poesía latina, el verso fué aceptado pronto, ya en Plauto y Ennio (véase **162**). En la época imperial, construído según las severas reglas precedentes, es principalmente usado por Petronio, Marcial y Terenciano Mauro.

II. Sistema de jónicos "a maiore"

Varrón y Levio idearon un sistema que se compone de jónicos *a maiore;* se construyeron bastante rígidamente según las

(1) Véase 34 y 37.
(2) Compárese con 127.

reglas arriba expresadas. La disolución de una larga es bastante rara. Ejemplo: Levio, Erotopaegnia (Poet. lat. min. VI, página 291, Bähr.):

Vĕnŭs ămōrĭs | āltrīx, gĕnĕ|trīx cŭppĭdĭ|tātĭs, mĭhĭ | quǣ dĭēm sĕ|rēnum hĭlărŭlă | prǣpāndĕrĕ | crēsti ōpsĕcŭ|lǣ tŭae ăc mĭ|nīstrǣ.

§ 6. *Los metros de los cómicos latinos (Plauto y Terencio)*

133. Plauto (fin del III y II s. a. J. C.) conquista como artífice del verso un lugar prominente entre los poetas latinos tardíos, porque él, como Ennio [1] y al parecer otros de sus contemporáneos viejos y jóvenes cuya personalidad poética es, por desgracia, poco conocida, debió luchar con los metros extranjeros, griegos, importados por él; la lengua latina se resistía contra la vestidura extranjera del verso en que se la forzaba a entrar y sólo un poeta del rango de Plauto pudo conseguir violentas disonancias rítmicas, que, no obstante, pudieron sentirse como llenas de atractivo. Por ningún otro latino, a excepción de Ennio, ha sido superada con igual fortuna una tarea métrica igualmente penosa. Terencio (primera mitad del siglo II a. de J. C.) se sirvió hábilmente de algunos metros griegos latinizados por su predecesor, aunque les falta ya la frescura y jugosidad que advertimos en los versos de quien luchó por dar con la forma latina.

Los dramas de Plauto y Terencio que nos han sido conservados se pueden calificar de farsas o comedias con interpolación de cantos. Por esta razón, desde un principio se ha distinguido entre los versos de las partes habladas *(diverbia)* y los de las partes cantadas *(cantica)*. Los versos de las partes

(1) Véase 43.

habladas se siguen enlazados (1) uno tras otro; presentan muchas libertades métricas y prosódicas, sobre todo porque la mayor parte traducen el tono natural de la conversación ordinaria; por tanto, deben sonar prosaicamente (2). Por el contrario, las partes cantadas se mantienen a menudo prosódica y métricamente rigurosas, particularmente las versificadas en baquios y créticos. Su estructura métrica sigue evidentemente las leyes de la música, desconocidas para nosotros. Es notable que constan de arias y conjuntos, pero no de cantos corales (que en los trágicos griegos y en Séneca integran la parte principal de las partes cantadas).

Una especie de lugar intermedio ocupaban partes en septenarios yámbicos usados en serie, así como septenarios trocaicos, que eran declamadas con acompañamiento musical. Nosotros añadimos estas partes a los *diverbia* siguientes, pero la antigüedad las designa como cantica. Por lo que respecta a la aceptación de los metros de las comedias griegas más recientes por los viejos cómicos latinos, remitimos al **43.** Las reglas prosódicas valederas para Plauto y Terencio se desprenden del segundo capítulo. Principalmente se ha de tener en cuenta **12, 15, 16** B, **17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26.** Es absolutamente inconcebible comprender y exponer acertadamente el verso dramático del viejo latín sin el exacto conocimiento del **27**, que describe las leyes de la abreviación yámbica y la abreviación por adaptación al acento tónico (véase **29**).

Como en Terencio, y sobre todo en Plauto, las disoluciones y elisiones son muy frecuentes, particularmente en los metros dialogados, no es fácil la buena recitación de estos viejos versos en latín arcaico. Añádase que la prosodia de muchas sílabas, debido sobre todo a los efectos de la ley de abreviación yámbica, no está fijada de antemano terminantemente y a menudo puede descubrirse por primera vez en la serie métrica.

El principiante no debe amilanarse por esta dificultad; ase-

---

(1) Véase nota 1, pág. 67.
(2) Véase, sobre el hexámetro épico y satírico, 51.

gúrese de que cada verso plautino o terenciano fielmente transmitido se mantiene firme en el análisis métrico. En estas circunstancias sentirá como una facilidad que los versos hablados del teatro latino arcaico admiten una oposición entre el acento de la palabra y el ritmo del verso sólo en condiciones enteramente determinadas, condiciones que han sido determinadas por Eduardo Fränkel en su libro *El ictus y el acento en el verso hablado latino.*

Aquí diremos sólo lo más importante en breves palabras. Muy a menudo, en la contradicción entre el acento de la palabra y el ritmo del verso en el verso hablado del viejo teatro latino se trata de la unión bajo un solo acento de dos palabras en el contexto de la oración. Esta característica de la lengua hablada latina, y que, por tanto, se da también en la prosa, es más perceptible allí donde una de las dos palabras compuestas aparece ya sin descomponer, ya también descompuesta en sus elementos; por ejemplo: *proptérea,* pero *própter éa; priúsquam,* pero *príus quám.* Igualmente aparecen no rara vez bajo un solo acento principal grupos sintácticos de palabras estrechamente unidas, como *intér se, apúd se* (preposición y pronombre); además, *intereā loci* (mientras tanto); *voluptás mea.* Se observa cómo Terencio, Phormio 591-635, llega a la contradicción entre acento de la palabra y el ritmo del verso; asociaciones como *nihiló minus* (597), *ád forum* (598), *intér nos* (621) son comprendidas como uniones tónicas. Tal unión es también posible cuando las palabras correspondientes están separadas *(me huc erus misit meus).* El ritmo del verso puede, además, desviarse del acento de la prosa si una palabra está en una pausa de la fase, o destacada. Pero, en general, el verso hablado de las comedias del viejo latín sigue la acentuación de la prosa.

I. Los metros usados por Plauto y Terencio en las partes dialogadas (1)

El senario yámbico (2)

134. *Forma.* — En su forma original se compone de seis pies yámbicos, en oposición al trímetro yámbico (3). Así se explica el nombre de senario (seis pies). Mientras que en el trímetro toda tesis par debe ser pura — lo que contribuye a identificarla como segunda tesis de cada metro, — en el senario la tesis de cada yambo, excepto el último, puede ser desempeñada por una larga o dos breves. Además puede toda arsis, excepto la última, constar de dos breves en lugar de una larga. Por tanto, se da como esquema de las posibilidades:

⏕ ⏕́ ⏕ ⏕́ ⏕ ⏕́ ⏕ ⏕́ ⏕ ⏕́ –́
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Sēd nĭ́mĭūm lĕ́pĭdē dĭ́ssĭmŭlắnt quăsĭ nĭ́l scĭắnt
(Plautus, Cas. 771),

Pērque ĭ́llām quắm tū mĕ́tŭĭs ŭ́xōrḗm tŭắm
(Plautus, Asin. 19).

Sólo casualmente el trímetro yámbico se ofrece como una de las muchas posibilidades del senario:

Sūm vḗro, ĕt ắltēr nṓstĕr ḗst Lĕṓnĭdắ
(Plautus, Asin. 58).

Es de notar que cuatro breves en lugar de un pie yámbico no agradan y, en general, quedan restringidas al comienzo del verso, por ejemplo:

---

(1) Estos metros aparecen también en las partes cantadas, pero aquí rara vez en series continuadas.
(2) Sobre el senario en Fedro, véase 126.
(3) Véase 71.

Ŭbĭ mĭhĭ pŏtĕstās prīmum ēvĕnĭt īlĭcŏ
(Plautus, Cist. 137).

Dī fŏrtūnābūnt vŏstră cŏnsĭlĭa. Ĭtă vŏlŏ
(Plautus, Trin. 576).

135. *Cesuras.* — Como en el trímetro yámbico, la cesura se encuentra ya tras la tercera tesis (penthemímeres) (1):

Trīgĭntā Sārdīs, || sēxāgĭntā Măcĕdŏnĕs
(Plautus, Mil. 43), ya (raro) tras la cuarta tesis (hepthemímeres) (2):

Quānta ĭstæc hŏmĭnūm sūmmāst? || sĕptēm mīlĭă
(Plautus, Mil. 46).

A veces se usan las dos cesuras, por ejemplo:

Nīlĭ quĭdem hĕrclĕ || vĕrbūmst || āc vīlĭssŭmŭm
(Plautus, Stich. 189).

La cesura puede también encubrirse por elisión de la sílaba anterior a la cesura, por ejemplo:

Nōs ŏtĭŏsi || ŏpĕrām dăbāmūs Phædrĭæ
(Terencio, Phormio 87).

Los versos en los que no se halla la cesura penthemímeres ni la hepthemímeres, se dividen a veces en dos mitades, por ejemplo:

Quāmne Ărchĭdēmĭdēm? || quam, īnquam, Ărchĭdēmĭdēm
(Plautus, Bacch 25).

En semejantes casos, la vivacidad del contenido del verso explica en su mayoría la falta de cesura; miembros breves de

(1) Véase 71.
(2) Véase 71.

la misma longitud se siguen unos a otros. A veces se colocan las palabras prescindiendo de intento de la cesura. Por ejemplo:

Flāmmárĭí, vĭŏlárĭí, cărĭnárĭí
(Plautus, Aul. 510).

A veces no es posible explicar por qué falta la cesura.

136. Si se halla en fin de verso una palabra yámbica, la tesis del quinto pie no debe estar ocupada por una breve.

Excepciones. — Se permite la breve en quinta tesis, siendo yámbica la palabra de fin de verso:

a) Cuando a la palabra yámbica de fin de verso le precede una palabra monosílaba; por ejemplo:

Sĕd ístúc (1) *nĕgṓtī cúpĭō scīrĕ quíd sĭét*
(Plautus, Trin. 88).

b) Cuando a la palabra yámbica en fin de verso le precede una polisílaba que consta de tres breves y una larga, como, por ejemplo:

Quīsnam ístīc flúvĭūst, quém nōn rĕcĭpĭát mărĕ
(Plautus, Curc. 86).

c) Cuando la palabra yámbica en fin de verso está íntimamente unida con una precedente en frases como *mălám crŭcĕm*, por ejemplo:

Fĕránt ĕántque īn máxĭmám mălám crŭcĕm
(Plautus, Persa 352).

137. Cuando un arsis se disuelve, son válidas las siguientes reglas:

a) La primera breve del arsis disuelta no debe ser la se-

---

(1) La señal ◡́ sobre una vocal significa abreviación yámbica. Compárese también 27.

gunda sílaba de una palabra pirriquia [1]. Por consiguiente, es muy esporádico un verso como el de Plauto, Rud. 166:

Nĕquĕ gŭbērnātōr ŭnquăm pŏtŭīt rĕctĭŭs.

b) La primera breve del arsis disuelta no es de ordinario la breve de una palabra trocaica; así es raro un verso como el de Plauto, Amph. 942:

Īntĕr ĕōs, rŭrsūm sī rĕvĕntum īn grătĭăm est.

c) La substitución de un pie yámbico por una palabra tríbraca [2] es imposible. Un verso no puede contener una substitución a un yambo, tal como *făcĕrĕ.*

d) La ocupación de un pie yámbico por una palabra dactílica — la mayor parte de las veces se da al comienzo de verso, — es impopular. Es raro un verso como Plauto, Rud. 290 (septenario yámbico):

Ōmnĭbŭ' mŏdĭs quī paŭpĕrĕs sūnt hŏmĭnēs mĭsĕrī vīvōnt.

e) La substitución de un pie yámbico por una palabra proceleusmática [3] está excluida. El proceleusmático parece usual, cuando substituye a un yambo, dividido de manera que el arsis se componga de una palabra bisílaba o el comienzo bisilábico de una palabra, como:

Quĭs hĭc [4] *lŏquĭtŭr. ĕgŏ, quī tŭŏ mœrōrĕ măcĕrŏr;*
(Plauto, Capt. 133; la primera arsis se compone del comienzo de una palabra trisílaba).

Vĭdĕo ĕgŏ te Ămŏrīs vāldē tăctūm tŏxĭcŏ
(Plauto, Cist. 298; la primera arsis es una palabra bisílaba).

---

(1) Véase 34.
(2) Véase 34.
(3) Véase 34.
(4) Véase 18, 30.

138. *"Anapesto roto"*. — En un senario yámbico, la primera tesis puede constar de dos breves en vez de una; entonces es válida, en general, la regla de que ni una de estas breves ni las dos pueden formar fin de palabra bisílaba o polisílaba — que termina en la respectiva tesis. — Es rara una excepción como en Plauto, Amph. 55:

Cōmoedĭa út sīt ómnĭbŭs | ísdēm vórsibŭs,

o Plauto, Mil. 1284:

Ălĭum ălĭō páctō próptĕr | ămórēm ní scĭăm.

(En el último caso, el "anapesto roto" se disculpa por la estrecha unión entre las palabras *propter* y *amorem*). La regla no es válida cuando la tesis está formada por una palabra bisílaba.

139. *Hiato o sílaba anceps* (1). — Se encuentra a veces (prescindiendo de los casos discutidos arriba) en la cesura tras la tercera tesis y tras la cuarta arsis (2), por ejemplo:

Cōngrúm, mūrénăm || éxōssátă fác sĭént
(Plauto, Aul. 399);

Intér mōrtálēs || ámbŭló | īntérdĭús
(Plauto, Rud. prol. 7).

140. La abreviación yámbica en el arsis del quinto pie es extremadamente rara; uno de los pocos ejemplos es (Amph. 1131):

Bŏno ănĭmō es: ádsum auxílĭo, Ămphítrŭō, tíbi ĕt tŭís.

141. *Senario y trímetro griego.* — Mientras el senario se da en la poesía latina, el trímetro yámbico era el metro del diá-

---

(1) Véase lo dicho en 18 y 30.
(2) Es dudoso si se admitió el hiato más allá de los términos de la cuarta arsis en la composición primitiva del senario.

logo empleado la mayor parte de las veces en el drama griego. Livio Andrónico, Plauto y Terencio, así como los predecesores y poetas dramáticos contemporáneos suyos transformaron del modo característico ya citado ([1]), en senario el trímetro de los comediógrafos griegos Menandro, Filemón, Dífilo y otros (siglo IV a. de J. C.) El segundo y cuarto semipié débil que en la comedia podían llenarse con dos sílabas breves, pero no con una larga, se diferencian en Plauto y Terencio del tercero y quinto semipié únicamente en que aquéllos (el segundo y cuarto) pueden estar formados por una sílaba larga siempre que en ella no vaya el acento de la palabra. Por lo tanto, constituye una excepción un verso como el que sigue de Plauto, Aul. 576:

Pōst hōc quŏd hăbĕo ūt cōmmūtēt cŏlōnĭăm

en el que el cuarto pie es *mūtét* con *mū* larga y acentuada precisamente en la parte débil del pie.

No se ha establecido una diferencia esencial entre la estructura del senario trágico y cómico de los viejos dramas latinos, como la que existe en el drama griego entre el trímetro trágico y cómico (verdad es que poseemos sólo algunos fragmentos de las tragedias del viejo latín); en general, los primeros trágicos latinos se sirvieron, con más rareza a todas luces que los cómicos, del derecho de disolución del arsis y del de desempeñar la tesis por dos breves, mientras que emplean a menudo cuatro o cinco tesis de una larga. El senario yámbico cae en desuso en el transcurso del siglo I a. de J. C., y es substituído por el trímetro según el modelo de la tragedia y lírica griega.

Fedro ([2]), el primero, en su libro de fábulas vuelve a usar la vieja forma métrica e igualmente el poeta de los mimos, Publilio Siro; más tarde aparece sólo esporádicamente.

142. *El septenario yámbico.*

([1]) Véase 43.
([2]) Véase 126.

1. *Forma.* — Diéresis y cesura. El verso consta en su forma más pura de siete pies yámbicos (de aquí el nombre de septenario) y una sílaba más; es, por consiguiente, un octonario yámbico cataléctico (1). En principio, cada tesis puede estar formada por una o dos sílabas breves o una sílaba larga; cada arsis, por una larga o dos breves. El verso tiene ordinariamente una diéresis (2) tras el cuarto pie; entonces el cuarto pie debe ser un yambo puro, por ejemplo:

Sēd sé̆quĕrĕ me: ắd ĕām rem ū́sŭ́s ḗst || *tŭ́ă mí̆hi ŏpĕra. ū́tĕre ū́t vīs* (Plauto, Persa 328).

Rara vez se halla una cesura (2) tras la quinta tesis.

2. Si la última sílaba del verso es una palabra monosílaba, la séptima tesis debe ser desempeñada por una breve.

Por ejemplo:

Ātque ū́t dĕṓ mi hīc ímmŏlā́s || *bŏvê̄m: nam ĕgŏ tí̆bĭ Săl ū́s sŭ́m* (Plauto, Asin. 713).

3. Plauto tiene a veces en la diéresis hiato o sílaba *anceps* (3); trata, por tanto, el final de la primera mitad del verso como si fuese un final de verso; Terencio se permite rara vez esta libertad.

4. Por lo demás, son válidas para el septenario yámbico las reglas establecidas para el senario en **137** y **138.** Sobre el septenario sincopado véase la nota del **143.**

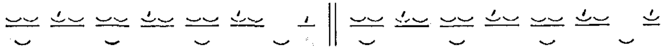
5. El septenario yámbico es una libre imitación del tetrámetro yámbico cataléctico griego (se conservan, por ejemplo, en las comedias de Aristófanes, fines del siglo v a. de J. C.). El verso, como sabemos, era solamente usado por los poetas cómicos y no por los trágicos del viejo teatro latino. En la época posterior se usó el tetrámetro yámbico cataléctico en vez del septenario (véase **66**).

---

(1) Véase 37.
(2) Véase 36.
(3) Véase arriba 37.

143. *El octonario yámbico.*

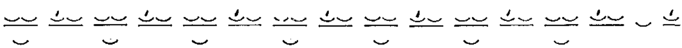
1. Consta en su forma más pura de ocho yambos (de aquí el nombre de octonario); cada tesis, en vez de la breve, puede constar de una larga o dos breves; sólo la última debe ser una breve; también lo será la cuarta cuando hay diéresis (1) tras el cuarto pie, lo que es frecuente. Según eso, las posibilidades en el caso en que hay cesura son las siguientes:



por ejemplo:

Făcĭt ĭllĕ quŏd vōlgo haŭd sŏlĕnt, ŭt quĭd sē sĭt dīgnŭm scĭăt
(Plauto, Amph. 185);

cuando no hay diéresis, las siguientes:



por ejemplo:

Rēgīquĕ Thēbānō Crĕōnī rēgnūm stăbĭlīvĭt sŭōm
(Plauto, Amph. 194).

Cuando hay diéresis se admite ante ella hiato o sílaba anceps, lo mismo que en el septenario (véase **142**). Si no hay diéresis, hay, en cambio, la mayoría de las veces cesura tras la quinta tesis. También para el octonario yámbico son válidas las reglas establecidas en **137** y **138** para el senario yámbico.

Verosímilmente se admiten en algunos lugares de Plauto octonarios que se usan seguidos con tal que la palabra final del uno alcance al otro octonario, por ejemplo (Plauto, Amph. 1067 y siguientes):

Ūt iăcŭi, ēxsŭrgo. ārdērĕ cēnsŭi ǣdēs, ĭtă tūm cōnfūlgēbānt.
Ĭbĭ me īnclāmăt Ālcŭmēnă, iam ĕă rēs me hōrrōre ăffĭcĭt.

---

(1) Véase 36.

Quizás pueda hablarse aquí de un sistema (compárese con **40**).

En algunos lugares se encuentra el octonario yámbico "sincopado" (1); esto es, en el que se omite la primera tesis de la segunda mitad del verso; por ejemplo (Plauto, Persa 1):

Quĭ ămắns ĕgḗns īngrḗssŭs ḗst || prī́mŭs ĭ́n ămōrī́s vĭắs.

2. No ha llegado a nosotros un tetrámetro yámbico acatéléctico de la comedia griega que debió ser el modelo del octonario (lo mismo que el trímetro lo fué del senario, el tetrámetro yámbico cataléctico del septenario yámbico); en cambio, aparece el verso en el fragmento culto encontrado en Egipto de la comedia satírica de Sófocles "El perro rastreador", y eso con o sin diéresis (en el último caso con cesura tras la quinta tesis). Plauto ha preferido la forma con diéresis; Terencio, la sin diéresis.

El septenario trocaico

144. El septenario trocaico consta en su forma más pura de ocho troqueos; el último troqueo carece de tesis. Por lo tanto, el septenario trocaico es un verso de ocho pies troqueos, cataléctico. En todas las tesis puede haber, en lugar de una breve, dos breves o una larga; sólo la última tesis debe ser pura. Cada arsis, excepto la última, puede ser disuelta.

Esquema:

⏕́ ⏓ ⏕́ ⏓ ⏕́ ⏓ ⏕́ ⏓ ⏕́ ⏓ ⏕́ ⏓ ⏕́ ⏑ ⏕́

145. *Diéresis. Cesura.* — Ordinariamente hay una diéresis tras el cuarto tiempo débil, por ejemplo (Plauto, Poen. 864):

Mḗ nōn pḗrdēnt: ī́llum ūt pḗrdānt || fắcĕrĕ pṓssūm, sī́ vĕlī́m.

---

(1) También el septenario yámbico (142) se encuentra sincopado; por ejemplo: Plauto, Rud. 945 s.; Curc. 103.

Si falta esta diéresis, hay casi siempre una cesura tras el cuarto tiempo fuerte; por ejemplo (Plauto, Trin. 656):

ŭt rēm pắtrĭam ēt glṓrĭā́m || māiṓrūm fóedārēm mĕŭ́m.

Cuando hay diéresis, entonces el cuarto tiempo débil no constará de dos breves.

146. Como en el senario yámbico, la quinta tesis no puede ser una breve cuando cae en fin de verso una palabra yámbica; así también, en el septenario trocaico, la sexta tesis no puede ser breve cuando cae en fin de verso una palabra yámbica. También se exceptúan en el septenario trocaico los casos señalados antes en el senario (**136**) usados conforme al sentido en el fin del septenario.

Las reglas señaladas en el senario (**137**) respecto a disolución de las arsis, son válidas también respecto al septenario trocaico.

Como en los versos yámbicos, se evita también en el septenario trocaico el llamado "anapesto quebrado". Una tesis puede estar desempeñada en el septenario por dos breves; pero ni la primera breve ni las dos breves pueden ser fin de palabra. Por tanto, no ofrece reparo la siguiente separación de palabras (Plauto, Curc. 333):

Rḗspōndēt | mĭhĭ | paŭ́cīs vḗrbīs ā́tque ădĕṓ fĭdḗlĭtḗr.

En cambio, es una excepción (Plauto, Merc. 600):

Trī́stĭs | ĭncḗdīt, pḗctŭs ā́rdēt: hǽrĕṓ, quāssā́t căpŭ́t

(*incedit* con abreviación yámbica en *in-*; el anapesto *-tĭs incé-* es "quebrado" porque la primera breve *-tis* está unida con la larga precedente).

Sólo en el primer pie del septenario trocaico se encuentra a veces una palabra dactílica; así que aquí la regla se quebranta, por ejemplo (Plauto, Men. 386):

Ā́ccĭpĕ | dum hṓc. iā́m scĭbo, ŭ́trum hǽc mē mắge ămēt ā́n mārsŭ́ppĭŭ́m.

Hiato en la diéresis se encuentra en Plauto (no en Terencio), por ejemplo (Plauto, Curc. 567):

Prĭŭ' quām te huic mĕæ măchæræ || ŏbĭcĭŏ, māstīgĭă.

También tras la segunda o sexta arsis se encuentra a veces hiato o sílaba *anceps;* por ejemplo (Plauto, Curc. 602):

Pătĕr īstŭm mĕŭ' gĕstĭtāvīt || Át mĕă mātĕrtĕră (1).

147. El septenario trocaico es también, como el senario yámbico, un metro del diálogo que imita al tetrámetro trocaico cataléctico de la comedia y tragedia griega; en el griego por contraposición al drama arcaico latino las tesis 1, 3, 5 y 7 están desempeñadas por una breve solamente.

La frecuente división en tres partes del verso en Plauto, particularidad observada no raras veces, ha sido considerada como imitación del tetrámetro cómico griego. Por ejemplo: Pseud. 695:

Scīs ămōrēm |, scīs lăbōrēm ||, scīs ĕgēstātēm mĕăm.

Esta división en tres se encuentra nuevamente en versos que hicieron los soldados latinos de la época imperial sobre sus Césares; el septenario trocaico, así dividido ha sido notoriamente popular. Desapareció de la poesía artística en el siglo I a. de J. C. y fué reemplazado por el tetrámetro trocaico cataléctico (2) al modo griego.

---

(1) Fuera de la circunstancia de que es posible hiato o sílaba anceps tras la segunda o sexta larga, los caracteres que admite la composición originaria del verso son dudosos. Sobre el hiato y la sílaba *anceps* como señal de fin de verso, véase 37.

(2) Véase 127.

II. *Los metros usados por Plauto y Terencio en los* Cantica (1) *de las comedias.*

En los Cantica de las Comedias de Plauto y Terencio se desarrollan junto al verso del diálogo tratado llanamente otros metros usados ya en serie (2), ya en sucesión variada.

a) *El octonario trocaico*

148. El octonario trocaico consta de ocho pies trocaicos (de aquí el nombre de octonario). Todas sus arsis pueden disolverse, todas sus tesis pueden ser desempeñadas por breve o larga; también se permite doble breve en todas las tesis, excepto la 4.ª y 8.ª Por ejemplo:

Nū́llŭs ḗs, Gĕtắ, nĭsĭ iam ắlĭquŏd tĭ́bĭ cōnsĭ́lĭūm cĕ́lĕrĕ rĕ́pĕrĭs
(Terencio, Phormio 179).

2. El que se evite doble breve en la 4.ª tesis depende de que casi siempre sigue diéresis tras el 4.° pie. También se permite hiato en esta diéresis.

3. Las reglas del septenario trocaico citadas en el **146** son válidas también para el octonario.

4. En el octonario trocaico se destaca en el drama de Plauto el carácter propio del verso de género (3) trocaico.

Aparecen los octonarios trocaicos en momentos de suprema emoción, lo mismo que el tetrámetro trocaico en las más vivas escenas de las comedias de Aristófanes. A veces se reúne una serie de octonarios trocaicos como una unidad sistemática y cerrada por un septenario trocaico. El octonario trocaico no se emplea más después de Plauto. Sobre los versos cortos trocaicos véase **151.**

---

(1) Véase 133.
(2) Sobre la construcción de los Cantica, véase 170.
(3) Véase 34.

b) *Versos largos anapésticos*

149. El septenario anapéstico.

1. El septenario anapéstico consta de siete pies anapésticos (de aquí el nombre de septenario) y una sílaba más; es, por consiguente, un verdadero verso cataléctico de ocho pies anapésticos (1). Cada anapesto puede reemplazarse por un espondeo o dáctilo; sin embargo, el dáctilo es raro en 4.° pie (antes de diéresis); la última tesis consta de una larga o una breve: Igualmente cada anapesto, excepto el 4.°, puede sustituirse por un proceleusmático (2). Cuando en fin de verso cae una palabra monosílaba, la 7.ª tesis se compone de dos breves.

Esquema:

— ⏑́⏑ — ⏑́⏑ — ⏑́⏑ — ⏑́⏑ ‖ — ⏑́⏑ — ⏑́⏑ — ⏑́⏑ ⏓
⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ‖ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́

Ejemplo:

Do hānc tĭ́bĭ flōrēntēm flṓrēntī́ ‖ tu hīc ĕ́rĭ́s dīctā́trīx nṓbīs.
(Plauto, Persa 770).

2. La diéresis se coloca casi sin excepción tras la 4.ª arsis. En esta diéresis es posible hiato y sílaba *anceps.* También tras la 2.ª y 6.ª arsis hay frecuentemente diéresis como en el ejemplo:

Quī sū́nt, quĭ (3) *ĕrū́nt | quīquĕ́ fŭērū́nt ‖ quīquĕ́ fŭtū́rī́ | sūnt pṓsthāc.*
(Plauto, Persa 778)

Es rara la cesura tras la 1.ª breve de la 5.ª tesis en lugar de la diéresis.

3. El septenario anapéstico y los otros versos anapésticos

---

(1) Véase 37.
(2) Véase 34.
(3) Véase 19.

de Plauto llaman la atención por una serie de particularidades frente los otros versos. Mientras que en los metros del diálogo y la mayor parte de los metros de los *Cantica* impera una amplia concordancia entre el acento de la palabra y el ritmo del verso, aparece en los anapestos plautinos una contradicción casi rebuscada de ambos elementos. Además, en los anapestos se hace uso de la abreviación yámbica como en ningún otro metro. Los versos, a consecuencia de estas dos circunstancias, hacen un notable efecto desigual, completamente en contraste con la belleza y tersura del senario plautino.

La posición especial del anapesto en Plauto, no puede explicarse, porque, como versos cantados, habían disfrutado de particulares libertades; baquios y créticos, por ejemplo, que también eran cantados, no acusan fuerte oposición entre el acento de la palabra y ritmo del verso, y están enteramente libres de abreviación yámbica. Más bien debe admitirse que aquí Plauto no acertó completamente en la imitación de sus modelos griegos: a él se le presenta como esencial colocar muchas diéresis en el verso; junto a esto, todo lo demás le es indiferente. Los mismos versos largos anapésticos como los conocemos en la comedia de Aristófanes, no sólo tienen por regla general diéresis tras el 4.° anapesto, sino también tras el 2.°, y a menudo tras el 6.° Plauto quiso alcanzar esta descomposición del verso en el metro anapéstico, aunque el verso por lo demás sonase muy extrañamente.

Su sucesor Terencio evita del todo los versos anapésticos, quizás porque encontró dificultades en su adaptación; otros, por el contrario, por ejemplo, el trágico Pacuvio (1), lograron perfeccionar conscientemente la técnica del verso anapéstico y compusieron flúidos anapestos, por ejemplo: "*trăctâtĕ pĕr áspĕră sâxa ĕt hŭmŭm,* que ciertamente se disgregaron de nuevo en sus metros. Tan sólo durante el imperio se logró la refinada destreza de Séneca en la construcción de los versos anapésticos, los cuales se descomponen en sus metros, pero

(1) Siglo II a. de J. C.

que al mismo tiempo no ofrecen ningún fuerte contraste entre el acento de la palabra y el ritmo del verso.

150. *El octonario anapéstico.* — Se compone de ocho pies anapésticos. Por ejemplo:

Pĕrĭi, ĭntĕrĭi, ŏccĭdĭ. quŏ cūrrăm? || quō
nŏn cūrrăm? tĕnĕ tĕnĕ. quēm? quĭs?
(Plauto, Aul 713).

También el octonario tiene diéresis tras la 4.ª arsis, rara vez en lugar de ella una cesura tras la 1.ª breve de la 5.ª tesis; por lo demás son válidas para él todas las reglas y observaciones que se señalaron para el septenario. La última arsis no consta nunca de dos breves.

Sobre la composición de los cantos anapésticos véase **171.** Sobre el dímetro anapéstico véase **151.**

c) *Dímetro* [1] *yámbico, trocaico, anapéstico*

151. Los dímetros yámbicos, trocaicos y anapésticos catalécticos y acatalécticos se usan por Plauto en los *Cantica*, ya en series largas, cantados alternativamente de modo sistemático por un personaje, ya en cantos burlescos afines; también aparecen como cláusulas al cabo de largos períodos métricos. (Véase **167.**)

1. El dímetro yámbico acataléctico consta originariamente de cuatro yambos; cada tesis primera y tercera del verso puede estar desempeñada por una larga o por dos breves en lugar de una, lo que es raro. Por ejemplo (Plauto, Epid. 27 ss.):

Ăt ūnum ā prætūrā tŭā,
Ĕpĭdĭce ăbĕst. — Quĭdnăm? — Scĭēs:
Līctōrēs dŭŏ, dŭo ŭlmĕĭ
Fāscēs vīrgārūm. — Væ tĭbĭ;

---

(1) El nombre usual de dímetro no interpreta estrictamente el carácter del verso, que consta de cuatro pies, no de dos metros.

o (Plauto, Cas. 713, 714):

Ŏpĕrăm dăbṓ. — Făce ŭt ímpĕtrés.

Por lo demás son válidos para el dimetro yámbico acataléctico las mismas reglas que para los cuatro últimos pies del senario u octonario yámbicos.

2. El dímetro yámbico cataléctico tiene el esquema: ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏓. Es raro entre los versos yámbicos largos; aparece con frecuencia en los baquios (sobre esto n.° **154**).

3. El dímetro trocaico acataléctico se construye exactamente como la 2.ª mitad del octonario trocaico. Su esquema es, por tanto:

–́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏓.

Sin embargo, es relativamente raro que una tesis se componga de dos breves. Sirva de ejemplo el duo plautino de Persa, 29 a 31:

Quíd iām? — Quía ĕrūs pĕ́rĕgrīst. — Aín tū?
Pĕ́rĕgrīst? — Sí tū tíbĭ bĕne éssĕ
Pŏ́tĕ pătí, vĕní: vívēs mécŭm.
Bắsĭlĭ́co ắccĭpĭérĕ víctū.

4. El dímetro trocaico cataléctico tiene una sílaba menos que el verso estudiado antes; también en él puede haber en las tesis, en lugar de una breve una larga o dos breves; sin embargo, la 3.ª tesis debe ser pura. El esquema es, por tanto:

–́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏑ ⏓́

Réspĭcĕ vérō Thésprĭo. — Ōh
(Plauto, Epid. 3).

El dímetro trocaico cataléctico se usa no sólo en series, sino también como cláusula de largos períodos de otros versos, principalmente créticos. Véanse los detalles en **157**.

5. El dímetro anapéstico acataléctico se canta alternati-

vamente de un modo sistemático, la mayor parte de las veces en largas series.

Por ejemplo (Plauto, Trinc. 1.115 ss.):

Hĭc hŏmṓst hŏmĭnum ṓmnĭŭm prǽcĭpŭŭs
Vŏlŭptátĭbŭ' gaŭdĭı̆sque ántĕpŏtḗns, etc.

6. El dímetro anapéstico cataléctico aparece por el contrario en cantos alternados (como el dímetro yámbico y trocaico).

Por ejemplo (Plauto, Stich. 315 ss.):

Ībo átque hūnc cṓmpēllábō.
Sālvŭs sīs. — Ēt tū sálvē. —
Jām tŭ pīscátōr fáctŭs'? —
Quām prídēm nṓn ēdístī?

En estos versos se ha de notar que todos los pies anapestos se han hecho espondeos; al fin de la escena se dice, en cambio:

Pōssŭm scīre éx tē vírŭm? —
Pŏtĕs: hódĭē nṓn cēnábĭs,

con una leve indicación del ritmo anapéstico. Para los dos dímetros anapésticos son además válidas las mismas reglas que para las dos mitades del octonario y septenario anapésticos. Sobre el *Ithyphallicus* véase **169.**

d) *Baquios* (1)

152. El tetrámetro baquiaco acataléctico es con mucho el verso baquiaco más usual. Consta en su forma fundamental de cuatro metros baquiacos, así por ejemplo:

Quĭd hṓc? sīcĭne hṓc fít, pĕdḗs? stātĭn án nṓn?
(Plauto, Pseudolus 1.246).

(1) Véase 34.

La tesis de cada metro puede también estar desempeñada por una larga o dos breves; se exceptúan de esta libertad las tesis 4.ª y 2.ª cuando hay una palabra monosílaba en fin de verso o bien en mitad de verso. Las arsis se disuelven rara vez; pero en principio se admite la disolución de toda arsis con excepción de la última; de las dos arsis del mismo metro puede disolverse a lo sumo una.

La diéresis está a menudo tras el 2.º metro, pero no es enteramente obligatorio; al lado de (Plauto, Trin. 224):

Mŭ́ltum ín cōgĭtā́ndō || dŏlōrem índĭpīscōr,

hay, por ejemplo, un verso falto de diéresis.

Trin. 225.

Ĕgŏmē̆t mḗ cŏquo ḗt mā́cĕro ḗt dḗfĕtīgṓ.

Se admite hiato y sílaba *anceps* (1) ante cesura.

Domina así en la estructura del verso una cierta dejadez; en cambio, se dejan a salvo las leyes prosódicas en los baquios más severamente que en todas las demás especies de verso de Plauto y Terencio (excepto los créticos); la abreviación yámbica y la sinízesis (2) se excluyen en los baquios puros; únicamente aparecen en los versos báquicos abreviados.

Se da una amplia concordancia entre el acento del verso y el de la palabra.

153. *Otros versos baquiacos*

1. El tetrámetro baquiaco cataléctico consta de una sílaba menos que el acataléctico, pero sigue las mismas reglas (Plauto, Most. 88):

Hŏmĭnḗm cuiūs rḗī, quā́ndō nā́tŭs ḗst.

2. El dímetro baquiaco acataléctico, que aparece rara vez aislado, se construye como la 1.ª mitad del tetrámetro y con-

(1) Véase 37.
(2) Véase 27 y 20.

forme a las leyes del tetrámetro; por ejemplo (Plauto, Poen. página 247):

Sĭnĕ mŭndĭtĭa et sŭmptŭ.

3. El dímetro baquiaco catałéctico aparece como un docmio (1), pero se descubre entre los baquios fácilmente como un colon báquico; por ejemplo (Plauto, Persa 809, entre tetrámetros báquicos):

Pērge, ŭt cœpĕrās.
Hōc, lēnō, tĭbī.

La primera tesis del dímetro cataléctico es libre, la segunda siempre una breve.

Largas series ensambladas sistemáticamente de baquios, se encuentran aquí y allí; por ejemplo hexámetros: Plauto, Amph. 633, 636, 637, 640 (2).

4. Hay tetrámetros baquiacos abreviados (3) de dos clases; una de ellas consta de dos baquios, un yambo o espondeo y un baquio final, como, por ejemplo (Plauto, Most. 783):

Nŭnc hŭnc haŭ scĭo ăn cōnlŏquăr, cōngrĕdĭăr;

la otra forma tiene un pie yámbico (o un espondeo) al principio y después tres metros baquiacos; por ejemplo (Plauto, Rud. 192):

Si ērgā părēntem aut || dĕōs me ĭmpĭāvī.

El 2.° miembro de la primera forma del tetrámetro abreviado, como por ejemplo: *Quīn tu ī mŏdŏ mēcŭm*, a menudo con doble breve en la tesis, puede ser muchas veces autónomo en el interior de una serie baquiaca (por ejemplo, Plauto, Cas. 753 ss.) y entonces apenas se distingue del reiziano (4). El

(1) Véase 34.
(2) Véase 178.
(3) Véase también 152.
(4) Véase 168.

colon aparece también estrechamente unido con el trímetro y monómetro baquiacos; por ejemplo (Plauto, Bacchides, 1.121):

Quĭs hās hūc ŏvīs ădēgīt?

154. *Baquios unidos con yambos*

Los baquios frecuentemente se unen más o menos estrechamente con yambos. Así, por ejemplo (Plauto, Rud, 259):

Quī sūnt qui ā pătrōnā || prĕcēs mĕa ēxpĕtēssūnt.

(En la mitad anterior a la diéresis hay dos metros baquiacos; tras la diéresis un dímetro yámbico cataléctico. Véase arriba **151.**)

154 a. Los baquios se encuentran rara vez en los poetas griegos, nunca en largas series. Aun no se ha esclarecido si Plauto y sus compañeros tomaron los baquios encadenados de un poeta griego desconocido para nosotros o si los usaron espontáneamente por primera vez. Por la relación en que se encuentran los baquios con los yambos se llega a la presunción de que en Plauto los baquios fueron concebidos como metros yámbicos en los que se ha elidido la 2.ª breve. Pero el tratamiento del verso es, como hemos visto, completamente peculiar, desviado del de los yambos; corresponde al carácter del verso baquiaco: en baquios se cantan a menudo plegarias, cantos apenados y llenos de expectación que excluyen un ritmo demasiado vivo. Véanse ejemplos de cantos baquiacos en **173.**

e) *Créticos* (1)

155. El verso crético más usado, el tetrámetro crético acataléctico, se compone de cuatro metros créticos, como por ejemplo (Plauto, Rud. 271):

(1) Véase 34.

Fánum ăd ístúnc mŏdúm || *nón vĕnírī sŏlét.*

Las tesis del metro crético constan en su mayoría de una breve, a veces de una larga, raramente de dos breves; cuando hay una palabra monosílaba en fin de verso o de mitad de verso la tesis precedente debe ser pura. Todo arsis, excepto de fin de verso, puede ser disuelta; sin embargo, no se disuelven de ordinario dos arsis en un mismo verso ni aun en un mismo metro; por ejemplo (Plauto, Amph. 240):

Ănĭmam ŏmíttúnt prĭús || *quám lŏcó démĭgrént.*

Es muy frecuente la diéresis tras el 2.° metro crético, pero no obligatoria; el arsis ante la diéresis (como en fin de verso) no se disuelve nunca. A veces se siguen varios versos que tienen un corte tras cada metro; por ejemplo (Plauto, Curc. 152 ss.):

Quǽ mĭhí | *mísĕro ămánti* | *ébĭbít* | *sánguĭnĕ́m.*
Hóc vĭde út | *dórmĭúnt* | *péssŭlí* | *péssŭmí*
Néc mĕá | *grátĭá* | *cómmŏvént* | *se ócĭús.*

La abreviación yámbica y la sinízesis están totalmente excluidas de todos los versos créticos; también a lo que parece lo están de los baquios. El acento de la palabra y el del ritmo del verso concuerdan en gran medida.

156. *Otros versos créticos*

1. El tetrámetro cataléctico es raro; donde aparece se construye exactamente como el tetrámetro acataléctico, menor tan sólo en una sílaba; por ejemplo (Plauto, Trin. 244):

Dá mĭhi hóc, mél mĕúm, sí me ămás, si áudēs.

2. El dímetro crético acataléctico, usado como remate del sistema crético, y hasta en alternancia regular con el septenario trocaico, se construye exactamente como una de las mi-

tades del tetrámetro acataléctico; por ejemplo (Plauto, Ep. página 89):

ís sŭṓ fī́lĭṓ.

3. El dímetro cataléctico es una sílaba más corto que el acataléctico; por ejemplo (Plauto, Truc. 123):

Sā́lvă sī́s. ét tū.

4. Hay varias abreviaciones del tetrámetro crético, a saber:

a) La del acataléctico, cuyo esquema es:

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Vṓx vĭrī́ péssŭmī́ me éxcĭḗt fŏrā́s (Plauto, Pseud. 1.285).

La 2.ª mitad del verso (tras los dos primeros pies créticos) puede tener también una larga en la 1.ª tesis, como, por ejemplo (Plauto, Most. 108):

Ā́tque īllū́d sǣpĕ fī́t: ‖ tĕmpēstā́s vĕnī́t.

b) La abreviación del tetrámetro crético cataléctico en

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑

Sḗd brĕvem ṓrātĭṓnem ī́ncĭpī́ssĕ (Plauto, Capt. 215).

c) La abreviación del tetrámetro crético cataléctico con disolución de la última arsis, como, por ejemplo (Plauto, Most. 693):

Nū́nc dōrmī́tū́m iŭbḗt me ī́rĕ: mī́nŭmē.

La 2.ª mitad de los dos primeros tetrámetros reducidos citados puede por sí sola formar un colon independiente que, luego, delante o detrás de tetrámetros créticos, forma dímetros o también trímetros y monómetros que se dan accidentalmente.

Por ejemplo: *Dī́ bŏnī́, quĭd hṓc?* (Caecilius, fragm. inc. fab. XXX Ribb.), *nī́mĭs ĭnéptā's* (Plauto, Rud. 681).

157. *Créticos unidos a troqueos*

Como los baquios con los yambos, también pueden entrar en estrecha unión créticos con troqueos. A veces un dímetro crético junto con un trocaico forma un verso, por ejemplo (Plauto, Amph. 223):

Deínde ŭtríque ímpĕrātṓrēs ín mĕdĭum éxĕúnt

(Dímetro crético acataléctico y dímetro trocaico cataléctico, véase **151.**)

Sobre la unión del crético con el Ithyphallico véase **169.** Ejemplos de Cantica créticos, **172.**

158. Tampoco los créticos, como los baquios, aparecen en griego en largas series; allí donde se dan presentan en su mayor parte disuelta la primera o la segunda arsis o bien las dos arsis de cada metro; entonces los créticos se llaman en griego paion (1). Aun no está determinado cómo Plauto (o sus predecesores latinos) llegaron a la forma típica del crético en la comedia latina.

f) *Glicónico, ferecracio y otros versos análogos*

159. Cuando se trata en las líneas siguientes de los glicónicos plautinos no debe pensarse en los versos, rigurosamente construídos, de Catulo y Horacio (2); se trata más bien de un metro extremadamente variable, cuyas diferentes formas tienen de común entre sí por de pronto sólo lo siguiente:

Se componen de cuatro arsis; comienzan y terminan con un arsis; por regla general, se encuentra al menos una tesis de dos breves; también las arsis pueden disolverse.

---

(1) *Paion* en griego plegaria a un dios protector (principalmente Apolo); luego, el verso en que fueron redactadas muchas plegarias semejantes.

(2) Véase 86.

Así aparece junto a la forma normal del gliconio que en Plauto es muy rara; por ejemplo (Plauto, Cas. 711):

Aurĕum ĕ́t bŏnă plū́rŭmă,

una forma más frecuente, en la cual las dos últimas tesis constan de una doble breve; por ejemplo (Plauto, Bacch. 989):

Nīl mŏrṓr nĕquĕ scī́rĕ vŏlṓ,

o una forma en que todas las tesis constan de doble breve; por ejemplo (Plauto, Bacch. 992):

Quŏ́d iŭbĕo ī́d făcĭā́s. Ădĕrṓ,

o una forma en la que la segunda tesis consta de una larga; por ejemplo (Plauto, Cas. 743):

Mṓx rĕcrĕā́s mē? Cḗnă mŏdṓ.

Los gliconios se suceden en serie; por ejemplo, en Plauto, Bacch. 626 ss. (*Mnḗsĭlŏ́chĕ quĭd fī́t? Pĕrĭ́ĭ,* etc., véase **174**), Bacch. 989 s., Cas. 743 ss. y otros.

En general aparecen los gliconios en unión con los coriambos, créticos, pero, sobre todo, con la forma cataléctica del ferecracio.

160. *Ferecracio.* — Para él son válidas las mismas reglas que para el gliconio, a diferencia del ferecracio clásico (véase **86**). Así se encuentran gliconio y ferecracio, uno junto a otro (Plauto, Cas. 730 s.):

Ὦ Ζεῦ, pṓtĭn ā mḗ ăbĕā́s (1)
Nī́sĭ mē vī́s vŏmĕre hṓdĭē?

y (Cas. 375 s.):

Cuĭus tū sḗrvōs. Sḗrvŏs ĕgṓ?
Ā́c mĕŭ'. Nṓn sum ĕgŏ lī́bĕr?

(1) *Me // abeas* permitido el hiato, compárese 26 (= *med*).

161. Se usan con el gliconio y ferecracio algunos versos cortos en Plauto; así Stichus, verso 1 ss.:

Crḗdo ĕgṓ mĭsĕrā́m
fŭī́ssĕ Pḗnĕlŏpā́m,
sŏrṓr, sŭo ḗx ănĭmṓ,
quǣ tā́m dĭū́ vĭdŭā́
vĭrṓ sŭṓ cărŭī́t, etc.

Son en parte los mismos kola, que aparecen como partes integrantes en las estrofas de Horacio y en los Cantica de Séneca (compárese **125**). Rara vez se encuentra el adonio (véase **89**). Ejemplos de Cantos glicónicos véanse en **174**, también **176, 181.**

Jónicos (1)

162. Un ejemplo cierto de los jónicos descendentes en Plauto es Amph. **168-72.** Se trata de un sotadeo construído algo más libremente (véase **132**):

Nṓctḗsquĕ dĭ|ḗsque ā́ssĭdŭ|ṓ sătī́s sŭ|pḗrque ḗst
Quṓ fā́cto aūt | dī́cto ădḗst ŏ|pū́s quĭḗtĭ' | nḗ sī́s.
ī́psĕ dṓmĭnūs | dī́vĕs ṓpĕrĭs | ḗt lăbṓrĭs | ḗxpḗrs
Quṓdcū́mque hŏmĭ|ni ā́ccĭdī́t lŭ|bḗrĕ pṓssĕ | rĕtū́r:
Ǣquum ḗssĕ pŭ|tā́t, nṓn rĕpŭ|tā́t lăbṓrĭ' | quī́d sī́t.

Plauto acepta ciertamente jónicos ascendentes en Pseud. 1.257:

Hīc ṓmnḗs | vŏlū́ptā́tḗs.
Ĭn hṓc ṓmnḗs | vĕnū́stā́tḗs,

y Plauto, Rud. 185:

Nĭmĭo hṓmĭnū́m | fōrtū́nǣ
Mĭnŭ' mī́sĕrǣ | mĕmŏrā́ntū́r,

---

(1) Compárese 34.

y a lo que parece, en los versos que rodean a éste y en otros lugares.

Sotadeos a la manera de los de Plauto citados (Amph. 168 ss.), los usa Ennio en su poema Sota (nombre cariñoso de Sotades), no menos que Accio en su Didascalia y Varrón en sus Sátiras. Todo metro jónico puede transformarse en trocaico; la disolución de arsis es frecuente, particularmente en la primera mitad del verso. También aparecen las formas del metro – – ⏑ – y – – – y aún – – – ⏑.

Ejemplo: Varrón, fragm. 342, Büch.

Pőstquam ăvĭdă lĭbīdő răpĕre ăc cædĕrĕ cœpĭt.

Coriambos

163. Se encuentran esporádicamente en Plauto y Terencio versos coriambos [1] unidos con créticos o gliconios; por ejemplo (Plauto, Men. 110):

Nĭ mălă, nĭ | stŭltă sĭēs, | ni īndŏmĭta īm|pősque ănĭmī

(siguen gliconio, ferecracio, luego crético).

Igualmente Plauto, Cas. 629:

ērĭpĭte ís|ti glădĭŭm | quǽ sŭīst ím|pős ănĭmī

detrás de créticos. Es notable que en los últimos lugares de emoción más elevada el ritmo crece en cierto modo; – ⏑ ⏑ – aparece aquí como una forma más dilatada de – ⏑ –. De un modo general puede decirse que los coriambos se usan por Plauto y Terencio sólo en las situaciones más vivas; compárese con los versos muy movidos de Terencio. Adelph. 612 ss.

Dáctilos

164. Muchas veces es difícil decidir si los versos de Plauto que tienen la forma ⏑́ ⏕ ⏑́ ⏕ ⏑́ ⏕ ⏑́ se ha de considerar

(1) Véase 34.

como gliconios o como tetrámetro dactílico cataléctico; un dictamen completamente seguro a favor del dáctilo no es posible en ningún caso. Por el contrario, en algunos fragmentos de la vieja tragedia latina se trata indudablemente de un tetrámetro dactílico acataléctico como (Ennio, Alex. 56 ss.):

Jā́mquĕ mărī māgnṓ clāssīs cĭtă, etc.

Además se encuentra en Livio Andrónico un fragmento de tragedia que en parte se compone de hexámetros dactílicos corrientes, en parte de otro semejante en el que la penúltima sílaba no es larga, sino breve, llamado miuro (1). Ejemplo (Livio Andrónico, Ino 4 Ribb.):

Dḗrĭge ŏdṓrĭsĕquṓs ād cḗrtă cŭbīlĭă cănḗs.

Parece que estos miuros gustaban entre los griegos helenísticos; en los papiros griegos de Egipto se encuentra en general esta rara clase de verso (Oxyr. Papyr., 15, 1.795; Pap. Inv., Nr. 2.208 del Brit. Mus.).

Difilio y Eupolideo

165. *Difilio.* Toma el nombre del autor de comedias griego Diphilo (s. IV a. de J. C.) y tiene la forma: – ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏓ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓ . El verso está verosímilmente en Plauto, Cas. 644:

Jā́m tĭbi īstū́c cĕrĕbrū́m | dīspḗrcŭtĭam, ḗxcĕtră tū́.

Eupolideo. Debe su nombre a un antiguo autor de comedias ático, Eupolis (s. V a. de J. C.) y se encuentra quizá en Plauto, Bacch. 673:

Quĭ́d ĭgĭtū́r, stūltḗ, quŏnĭam ṓccā́sĭo ắd ĕām rḗm fŭĭ́t?

---

(1) *Meiuros,* griego: de cola cortada, esto es, verso con terminación más corta.

El verso es la unión de un gliconio libre (véase arriba **159**) con un dímetro trocaico cataléctico.

Docmios

166. La forma original del docmio es: ⏒ ⏒⏒ – ⏑ –, por ejemplo (Plauto, Capt. 506): *Rŏgṓ sȳngrăphŭ́m* (Men. 974): *Vĕ́rbĕră cṓmpĕdḗs;* con disolución de la 1.ª y 2.ª arsis (Men. 977): *Ĭd ĕ́gŏ măĺĕ mălŭ́m.* Es rara la forma ⏒ ⏑⏑ – ⏒⏒ – (quizás Ba. 638 a: *Nōs ắlĭquĭ́s nūgǽ.*

Debe repararse asimismo en el llamado hypodocmio [1], que es frecuente en Plauto; por ejemplo, Men. 973:

ĭ́mprŏbĭ́s vĭrĭ́s

Entre el docmio y el dímetro cataléctico baquiaco, lo mismo que entre el hypodocmio y el colon crético – ⏑ – ⏑ – (véase **153**, **156**) no hay aparente diferencia alguna.

Deduciremos que se trata de docmios cuando los versos dudosos no están rodeados de baquios o créticos y en cambio aparecen juntos docmios e hypodocmios. Por tanto, en el interior de una serie crética la forma ⏑ – – ⏑ – se ha de medir como baquiaca; pero en el interior de una serie crética la forma – ⏑ – ⏑ – se mide como crética.

Cláusulas

167. Por cláusulas o miembros finales, se entiende en la medida del verso, las partes que de ordinario aparecen como fin de períodos más largos o también como apéndice de un verso sencillo construído normalmente. Las cláusulas son como todos los kola, unidades ya indivisibles.

En la vieja poesía dramática latina la cláusula más importante es con mucho:

(1) Véase 34.

168. El colon reiziano: toma su nombre del filólogo alemán Reiz (1723-90). Está construido muy libremente; es valedera solamente la regla de que siempre han de darse dos arsis y tres tesis. Por tanto resulta el esquema

⏖ ⏖́ ⏔ ⏖́ ⏓

Todas las combinaciones posibles que se permiten conforme a este esquema, se encuentran, por ejemplo, en Plauto, Aul, 415 hasta 445, en cada uno de los cuales a un dímetro yámbico acataléctico le sigue un reiziano por el que el verso es llamado reiziano; por ejemplo 415:

Rĕdī́, quṓ fŭgī́s nūnc? tĕ́nĕ́, tĕnḗ. || *Quīd, stṓlĭdĕ, clā́mās?*

También se une el reiziano con el dímetro anapéstico acataléctico, si bien raramente, por ejemplo (Plauto, Poen. 1.200):

Nūnc hī́nc săpĭ́t, hī́nc sēntī́t, quīdquī́d | *săpĭt, ḗx mĕo ămṓrĕ.*

Además, hay reizianos en los kola yámbicos, en los kola y en los versos trocaicos, créticos, en los gliconios y análogos kola. Deben tomarse como dímetros baquiacos contractos los kola que con apariencia de reizianos aparecen unidos a los baquiacos; compárese el final de **153.** Finalmente se siguen los reizianos no rara vez en largas series, con lo que pierden completamente su carácter de cláusula; por ejemplo, Paulo, Cas. 751 ss.

Glădĭū́m Căsĭna ī́ntŭs
Hăbḗre āit, quī́ mē
Āc tḗ[d] īntḗrĭmăt.
Scĭṓ; sī́c sĭne hăbḗrĕ.
Nūgā́s ăgū́nt; nṓvī
Ĕ́go ī́llā́s mălā́s mḗrcēs.
Quīn tu ī mŏdŏ mḗcŭm
Dŏmum. ắt pṓl mălū́m mĕ́tŭo, etc.

También el reiziano aparece ya antes de Plauto en la poesía griega, tanto en la elevada como en la popular.

Pero ni el uso continuado del verso reiziano, ni el reiziano solo ha sido recomendado por Plauto. Así, se han de considerar como apartados métricos del viejo teatro latino los baquiacos, créticos, reizianos y versos reizianos seguidos en serie.

169. El Ithyphallico es, por su forma, un verso trocaico de tres pies; compárese **80**; por ejemplo (Plauto, Curc. 121):

Jám bĭbḗs. — Dĭú fīt,

y terminan a menudo una parte crética; rara vez se coloca en unión con otros versos, por ejemplo, trocaicos. Así, los versos, Plauto, Pseud. 1.268/70:

Hṓc ĕgṓ mŏdṓ | *ắtque ĕrū́s mĭnŏ̈r hū́nc dĭḗm* | *sū́mpsĭmū́s prŏthȳmē*

Pṓstquam ŏpū́s mĕū̊m | *ṓmne ūt vŏ̊lŭī pérpĕtrā́vi* | *hṓstĭbū́s fŭgā́tīs*

serán probablemente repetición de la serie hypodocmio, dímetro trocaico cataléctico e ithyphallico.

El ithyphallico se construye — muy de otro modo que el reiziano — completamente puro conforme al esquema (–́ ◡ –́ ⏒ –́ ⏒); fuera de él se permite solamente la forma –́ ◡ –́ ⏒ ◡́ ◡ ⏒ (Plauto, Capt. 208: *Sḗntĭṓ quām rem ắgĭtĭs)*. El ithyphallico era ya entre los griegos una cláusula estimada; quizás se ha formado por la contracción del final de dímetro

–́ ◡ –́ ⏒ –́ (◡) ⏒.

Así es comprensible que su primera tesis siempre debe ser breve. (Compárese **151**).

III. La estructura de los Cantica plautinos

170. Nosotros hemos trabado conocimientos con los metros particulares, de los cuales se componen los Cantica de Plauto; Terencio usa solamente en Andria y en Adelfos

metros líricos (prescindiendo de versos largos yámbicos y trocaicos y de cláusulas); se trata por ello sólo de pocos versos. Podemos prescindir de la discusión sobre la estructura de los Cantica terencianos y ceñirnos en los plautinos a referencias solamente accidentales de los Cantica de Terencio y de los restantes poetas dramáticos latinos arcaicos (conservados sólo fragmentariamente).

Se pueden distinguir tres maneras diferentes de construir los Canticas plautinos: *a*) bien como una parte de canto — aria o conjunto — versificado enteramente, o en su mayoría en un solo metro y en que los versos corren encadenados uno tras otro; *b*) bien como dos o más clases de versos unidos unos con otros en grupos regulares sólo por el contenido. (Véase **182**).

La estructura métrica *a*) y la *b*) pueden además ordenarse *c*) por la responsio [1] estrófica, por la cual grupos métricos que constan de una o más clases de versos, se repiten en forma de estrofa.

a) Cantica que constan enteramente o en su mayoría de un metro [2].

Cantica anapésticos

171. De tetrámetros y dímetros anapésticos sin mezcla de otros metros extraños se componen los Cantica de Plauto: Aulularia, 713-26; Bacchides, 1.076-1.108; 1.149-1.206; Cistellaria, 203-28; Persa, 168-80; Rudens, 220-28; Stichus, 309-330; Trinummus, 255-300, 820-42. Véase **180**.

Cantica créticos

172. La riqueza métrica completa de los Cantica créticos puede apreciarse en la lectura de la magnífica parte de Sosia

---

(1) Véase 40.

(2) Se prescinde aquí de los *Cantica* trocaicos o yámbicos puros; véase lo dicho al comienzo de 170.

(Amphitruo, 219-47), en la cual, además de versos y kola créticos, aparecen también versos y kola trocaicos. Muy expresivo es, además de esto, Rudens, 233-53, 265-77, métricamente rico, Rudens, 664-681, una parte del cual transcribimos. (El signo || denota aquí el límite entre verso y colon):

Palaestra:

Nū́nc ĭd ést, | cum ṓmnĭū́m | cṓpĭā́rum | ā́tque ŏpŭ́m, 664

Aúxĭlí, | prǽsĭdí | vídŭĭtā́s | nṓs tĕnḗt.

Nḗc sălū́st | nḗc vĭā́st | quǽ sălū́tem | ā́ffĕrā́t,
Nḗc quam ĭn pā́rtem | íngrĕdí || pḗrsĕquā́mŭr
Scímūs: tā́nto | ín mĕtū́ || nū́nc sŭmŭs ā́mbǽ,
Tā́nta ĭmpṓrtū́nĭtā́s | tā́ntăque ĭniū́rĭā́
ṓrta ĭn nṓs | ḗst mŏdo hí́c | íntŭs ā́b | nṓstro ĕrṓ, 670

Quí scĕlḗstŭs săcḗrdṓtem ănū́m | prǽcĭpḗs
Rḗppŭlít, | prṓpŭlít | pḗrquam ĭndígnís mŏdís
Nṓsque āb sígno | íntŭmṓ | ví dērípŭít sŭā́.

Sḗd nūnc sḗse | ū́t fĕrū́nt | rḗs fōrtū́n||ǽquĕ nṓstrǽ, 675
Pā́r mŏrírí est. nĕque ḗst | mélĭūs mṓrte | ín mălís
Rḗbūs mísĕrís. Trachalio: *Quĭd ḗst? | quae íllǽc ṓrā́tĭṓst?*

Cḗsso ĕgo hā́s | cṓnsōlā́ri? || hḗus Pălǽstră! Pal.: *Quí vŏcā́t?*
Tr.: *Ā́mpĕlísca.* Ampelisca: *ṓpsĕcrṓ, || quĭs ḗst quí vŏcā́t?*
Pal.: *Quís ĭs ēst quí nṓmĭnā́t?* Tr.: *Sí rēspḗxís, scĭḗs.*

Pal.: *ṓ sălū́tís mĕǽ || spḗs.* Tr.: *Tăce ā́c bŏno ā́nĭmō es.* 680
Mḗ vĭdḗ. | Pal.: *Sí mŏdo íd | lícĕā́t, vís | ne ṓpprĭmā́t,* 680 a

Quǽ vīs vím | mi ā́dfĕram ípsa | ā́dĭgĭt. Tr.: *Ā́h! dḗsĭnḗ,*
Nímĭs ĭnḗptă es. 681 a

Son claros tetrámetros créticos con excepción de 667 y 668 (dímetro crético más – ⏑ – ⏑ o bien – ⏑⏑ – –), 674 (trímetro crético más – ⏑ – –), 677 (dímetro crético más

dímetro trocaico cataléctico), 681 a (cláusula crética = ⏑́⏑ ⏑ - ⏑). 678 es un dímetro crético más docmio. Obsérvese como p a r t i c u l a r m e n t e en los primeros versos jadeantes, 664 s. s., el terror de Palaestra se describe acertadamente en los versos divididos en sus metros créticos.

Otros *Cantica* plautinos o partes de *Cantica* en créticos o casi en créticos puros son: Asinaria, 127-37; Bacchides, 1.109-1.115; Captivi, 204-23, 235-39; Casina, 185-202; Mostellaria, 320-345, 690-739; Pseudolus, 1.285-1.314; Rudens, 199-216, 233-53. También los versos 626-34, en Andria, de Terencio, son créticos.

Cantica baquiacos

173. A menudo están compuestos en baquios grandes trozos de Cantica y aun todo un Canticum. Baquio puro es el dueto Amphitruo-Sosia en el Amphitruo de Plauto, 551-573; el canto de Alcmene en el mismo drama, 633-53 (véase **178**); el diálogo de Bacchides, 1.120-40; el aria de Captivi, 781-90; grandes partes del diálogo de Casina, 621-719; el comienzo del acto V de Casina (855 sig.); Menaechmi, 753-74 (véase también **179**); Poenulus, 210-60; Rudens, 906-19; Trinummus, 223-32; Truculentus, 453-64. Este animado canticum aquí transcrito, Captivi, 781-90, muestra en abigarrada mezcla una variada serie de versos y kola baquíacos:

Hegio: *Quānto ín pḗctŏre hánc rḗm mĕṓ măgĭ' vŏlū́tṓ,*
Tāntṓ mi ǣgrĭtū́do aū́ctĭŏr ést ĭn ắnĭmṓ.
Ắd íllū́m mŏdū́m sū́blītum ṓs ḗssĕ mi hṓdĭḗ!
Nèque íd pērspĭcĕrĕ quīvī.
Quōd cū́m scībĭtū́r,
Pĕr ū́rbem īrrĭdḗbṓr.
Cum ēxtḗmplo ắd fŏrum ắdvḗnĕro, ṓmnḗs lŏquḗntū́r:
'Hīc íllḗst sĕnḗx dṓctŭ' quoí vḗrbă dắtă sū́nt.'
Sĕd ḗrgắsĭlŭs ḗstne hī́c, || prŏcū́l quēm vĭdĕṓ?
Cōnclḗctṓ quĭdḗm est pắllĭṓ. quĭdnam āctū́rūst?
Ergasilus: *Mŏve ắps tḗ mŏram ắtquĕ || Ērgắsĭle,*
[*ăge hắnc rĕ́m.*

De estos versos, 781-83 son tetrámetros baquiacos; 784 es un dímetro yámbico cataléctico (véase antes **154**); 785 es un dímetro baquiaco cataléctico; 785 a, un dímetro baquiaco acataléctico; 786 y 787 son tetrámetros baquiacos; 788 es un tetrámetro baquiaco acortado (véase antes **153**); 789, un tetrámetro baquiaco; 790, un tetrámetro baquiaco acortado con hiato en la diéresis.

Cantica glicónicos

174. En su mayoría es glicónico el dueto Mnesílochus — Pistoclerus, Plauto, Bacchides 626-39.

Se ha de separar así:

Pistoclerus: *Mnḗsĭlŏ́chĕ, quīd fĭ́t?* Mnesilochus: *Pĕrĭ́ī.* 626
Pi.: *Dī́ mĕlĭū́s făcĭánt.* Mn.: *Pĕrĭ́ī.* 626 a
Pi.: *Nōn tăcḗs, ī́nsĭpĭḗns?* Mn.: *Tăcĕā́m?* 627
Sā́nŭ' sătī́s nōn ḗs. Mn.: *Pĕrĭ́ī.* 627 a
Mū́ltă mā́lă mi īn pḗctŏrĕ nū́nc 628
Ā́crĭa ā́tque ăcḗrba ēvḗnĭūnt, 628 a
Crī́mĭnīn me hăbŭī́ssĕ fĭdḗm? 629
Īmmḗrĭtō̆ tĭbī́ | īrā́tū́s fŭī́. 629 a

Pi.: *Heíă, bŏnum hā́be ănĭ́mum.* Mn.: *Ū́nde hăbĕā́m?* 630
Mṓrtŭō̆' plū́rĭ' prĕtī́st quam ĕgŏ sū́m. 630 a
Pi.: *Mīlĭ́tīs părăsī́tŭ' mŏdṓ* 631
Vḗnĕrā́t āurū́m pĕtĕre hī́nc; 631 a

ḗum ĕgŏ meís dīctī́s mălī́s 632
Hīs fṓrĭbŭs ā́tque hāc 632 a
Rḗppŭlī́ rēiéci hŏmĭ́nĕm. 633
Mn.: *Quíd mi īd prṓdēst? quíd făcĭā́m?* 633 a
Nīl hăbĕṓ mĭsĕr; ílle quĭdem hā́nc | ābdū́cḗt, scĭṓ. 634
Pi.: *Sī mĭhĭ sī́t, nōn pṓllĭcĕā́r. | Scĭṓ, dărḗs, nṓvī.* 635
Mn.: *Sḗd nĭsi ămḗs, nōn hā́bĕām | tĭbī́ fĭdḗm tā́ntăm.* 636
Nū́nc ăgĭtā́s sāt tū́tĕ | tŭā́rūm rḗrŭm; 637
ḗgŏne ŭt ŏpḗm mī fḗrrĕ pŭtḗm | pṓsse ĭnŏpḗm tē? 638

Pi.: *Tắcĕ mŏdŏ́: dĕŭ' rḗspĭcĭḗt* | *nōs ắlĭquĭs.* Mn.: *Nṹgǣ.* 638 a

Pi.: *Mắnĕ.* Mn.: *Quĭd ḗst?* Pi.: *Tŭắm cṓpĭắm* 639

ḗccām Chrȳ́sălṹm vĭdĕṓ. 639 a

Prescindiendo de los gliconios en los versos 626-628, 629, 630 hasta 632, 633, 633 a, 639, 639 a; el 628 a es un dímetro trocaico acataléctico; 629 a son dos docmios; 632 a es un reiziano; 634, gliconio más docmio; 635, más reiziano; 636, un ferecracio más reiziano; 637, un ferecracio más reiziano; 638, un gliconio más adonio; 638 a, un gliconio más reiziano. Para los versos y kola aislados véase **159, 160, 161, 166, 168.** También es gliconio puro un trozo bastante grande del canto analizado extensamente después en **176.** Moste. 313-47.

Partes docmias

175. Aunque relativamente raras, se encuentran en Plauto partes docmias puramente tales, si bien por lo general no son Cantica. En su mayoría los docmios están en el aria de Hegio, Capt. 506 y siguientes, unidos a algunos baquios y anapestos:

Rŏgŏ́ sȳngrăphṹm: | *dătṹr mi ĭ́lĭcŏ́:* 506
Dĕdĭ́ Tȳ́ndărŏ́: | *īlle ăbĭĭ́t dŏmṹm.*
Ī́nde ĭ́lĭcŏ́ prǣvŏ́rtōr
Dŏmṹm, pŏ́stquam ĭd ắctūm est. [*cắptīvī́.* 510
Ĕgŏ prŏ́tĭnŭs ắd frātrem ĭ́nde ăbĭĭ́, mĕi ŭbĭ́ sūnt ắlĭī
Rŏgŏ́, Phĭ́lŏcrătem ḗx | *Ắlĭde ḗcqŭĭs ŏ́m*|*nĭṹm nŏ́vĕrĭ́t:* 511
Tắndem hĭc ḗxclāmắt | *sĭbi ḗsse ĕṹm sŏdắlĕm.* 511 a
Dĭ́co ĕum ḗsse ăpṹd | *me; hĭc ḗxtḗmplo ōrắt* 512
ŏ́bsĕcrătque, ĕṹm | *sĭbi ṹt lĭcĕắt vĭdḗrĕ:*
Jūssi ĭ́lĭco hṹnc ēxsŏ́lvī. 513
Nūnc tṹ sḗquĕrĕ mḗ, 514
Ūt, quŏ́d me ŏ́rāvĭ́sti, | *ĭ́mpĕtrḗs, ĕum hŏ́mĭnem* | *ŭtĭ́ cōnvḗnĭās.* 515

Entre los docmios e hipodocmios, que en su mayoría se unen unos a otros mediante sinalefa [1], van mezclados un dímetro yámbico cataléctico (508), un reiziano (509), un tetrámetro anapéstico acataléctico (510), un hipodocmio (– ⏑ – – –) con un dímetro yámbico cataléctico (511 a), un hipodocmio con dos dímetros yámbicos catalécticos (513), un reiziano (en el final del 515).

También el comienzo del conjunto, Casina 815 y siguientes es docmio:

Sēnsī́m sŭ́pĕr āttṓl|lĕ lī́mḗn pĕdḗs 815
Me͜a nŏ́vă nū́ptă sṓs|pēs ĭ́tĕr ī́ncĭpe hṓc,
ū́t vĭrṓ tŭṓ | sēmpḗr sī́s sŭpḗrstḗs 817, 18
Tŭăque ū́t pŏtĭṓr pōllḗntĭă sī́t,
Vīncā́squĕ vĭrū́m vīctrī́xquĕ sĭḗs, 820
Tŭă vṓx sŭpĕrḗt tūomque ī́mpĕrĭŭ́m:
Vīr tḗ vḗstĭā́t, | tū vĭ́rŭ́m dēspŏ́lĭĕs,
Nōctū́que ḗt dĭu ū́t | vĭrṓ sū́bdŏlă sī́s,
ṓbsĕcrṓ, mĕmḗntō.

Prescindiendo de docmios e hipodocmios, el 818 es un dímetro baquiaco acataléctico; 819-21 son dímetros anapésticos acatalécticos; 822 es, en su segunda mitad, un reiziano. El docmio en la segunda mitad del 823 tiene dos breves en la segunda tesis. Un ithyphalico forma el final. Para los versos y kola particulares véase **166, 168, 153, 169, 151.**

b) *Cantica* sin *responsio* estrófica, en los que se mezclan varios metros.

176. De la abundancia de Cantica libremente compuestos en Plauto entresacaremos solamente un par de ejemplos: lo que hay que aprender en ellos, respecto a la técnica de la composición de los Cantica, será expuesto al final de este capítulo (véase **182**) (aquí el signo || equivale a límite entre verso y kolon).

---

(1) Véase 40.

Stichus. Vers. 1-17

Dueto de las hermanas *Panegyris* y *Pamphila.*

Crḗdo ĕgṓ mĭsĕrā́m || fŭ́issĕ Pḗnĕlŏpā́m,
Sŏrṓr, sŭo ḗx ănĭmṓ || quǣ tā́m dĭū́ vĭdŭā́
Vĭrṓ sŭṓ cărŭ́it; || nām nṓs eius ā́nĭmŭm
Dḗ nṓstrīs fā́ctīs nṓscĭmū́s || quărū́m vĭri hĭ́nc ā́bsūnt,
Quōrū́mquĕ nṓs nĕgṓtĭī́s || āpsḗntum, ĭta ŭ́t ǣquōmst,
Sōllĭ́cĭtǣ nṓctēs ḗt dĭḗs, || sŏrṓr, sŭmŭ́' sḗmpĕr.
Nōstrum ṓffĭcĭū́m nōs fā́cĕre ǣquṓmst
Nĕque ĭ́d măgĭ́' fā́cĭmŭ́s, || quām nṓs mŏnḗt pĭ́ĕtās.
Sĕd hī́c, sŏrṓr, ādsī́dĕ dū́m: || mū́ltă vŏ́lŏ́ tēcū́m lŏquī́
Dē rḗ vĭrī́. Sālvḗne ămā́||bṓ? Spĕrṓ quĭ́dem ḗt vŏlṓ.
Sĕd hṓc, sŏrṓr, crŭcĭṓr, pătrḗm || tŭṓm mĕū́mque ădĕo ū́nĭcḗ
Qui ū́nūs cī́vĭbŭs ḗx
ṓmnĭbū́s prŏbū́s || pĕrhĭbḗtŭr, ĕū́m nūnc
ī́mprŏbī́ vĭri ṓffĭcĭo ū́t||ī́, vĭrī́s quī tā́ntās || ābsḗntĭbŭ́' nṓstrī́s
Fā́cĭt īnīū́rĭā́s ī́mmĕrĭtṓ
Nṓsque ăb ĕī́s ābdū́cĕrĕ vṓlt.

El canticum, desde el verso 18, continua en general en anapésticos, a excepción de los versos 21 y 45, en los cuales la medida no está esclarecida por completo.

Se inicia con un verso corto "eólico" (véase **161**) de la clase de "*Mǣcēnā́s ătăvī́s*", acentuado la mayor parte de las veces en una sílaba arsis, y termina en la segunda mitad del verso 3 con un reiziano. Los versos 4-6 son reizianos (véase antes **168**); sigue un dímetro anapéstico (véase **151**); al que suceden nuevamente dos reizianos, que llevan al final un inciso en cuanto al contenido.

El nuevo inciso empieza por dos octonarios yámbicos sincopados (véase **143**); después de lo cual, tras un octonario yámbico corriente y un verso de la clase "*Mǣcēnā́s ătăvī́s*" (verso 12), un hipodocmio (véase **166**) unido a un reiziano (verso 13) sirve de transición a una parte en su mayoría gli-

cónica: los versos 14 y 15 son gliconios (véase **159**) unidos estrechamente con un ithyphallico (véase **169**) y un reiziano; luego vienen dos gliconios más.

El carácter del Canticum hasta el verso 17 es "eólico"; los versos cortos eólicos (a cuyo efecto se ha de contar también el reiziano), gliconios y docmios, hacen prevalecer el carácter eólico. La parte se compone de dos trozos armonizados entre sí en cuanto al sentido y métricamente. En los versos 1-8 tratan las hermanas de la lealtad de sus maridos; en los versos 9-17 sobre la conducta del padre.

Mostellaria 313-47

En escena Callidamates, Delphio, Philolaches, Philematium.

Ca.: *Ādvṓrsū́m vĕnī́rī́ mĭhi ā́d Phĭlŏ̆lăchĕ̆m*
Vŏlṓ tḗmpĕri. ā̄́udi ḗm tĭbi ī́mpĕrā́tū́mst.
Nam ī́lli ŭbī́ fŭi, ī́nde || ēffū́gī́ fŏrā́s,
Ī̆tă me ī̆bĭ mā̆lĕ cōnvī́vī́ sērmṓnī́squĕ tǣsū́mst. || nūnc
ī́bo ād Phī̆lŏlăchḗtem, ŭbī́ [cṓmmīssā́tŭm
Nṓs hĭlări ī́ngĕnĭo ḗt lĕpĭdḗ
Āccĭpĭḗnt. ēcquī́d tĭbī́
Vī̆dĕōr mā́mmămădḗrĕ?
De.: *Sḗmpĕr ī̆stṓc mŏdŏ mṓrātū̆'s,*
ū́t tēd ḗbĭbā̆́s. Ca.: *Vī́sne ĕgṓ*
Te ā́c tū me ā́mplēctā̆́rĕ?
De.: *Sī́ tĭbĭ cṓrdīst fā̆cĕrĕ, lĭcḗt.*
Ca.: *Lĕ́pĭdā's. dū́cĕ me ămā́bō.*
De.: *Că̆vĕ nḗ cădā̆́s, ā́stā.*
Ca.: *ŏ̆hŏhŏcḗllŭs ḗs mĕū̆́s;*
Tū̆ŏ̆s sum ălū́mnūs, mḗl mĕū̆m.
De.: *Cā̆vĕ mŏdŏ, nḗ prĭŭs ī́n vĭā́*
Āccū́mbās, quam ī́lli, ŭbĭ lḗctŭs ḗst || strātū́s, cŏī́mŭs.
Ca.: *Sī̆nĕ, sĭnĕ că̆dĕrĕ mḗ.* De.: *Sĭnṓ.*

Ca.: *Sĕ́d ĕt hōc quṓd mĭhĭ ín mănŭ́st* (1).
De.: *Sí cădḗs, nṓn cădḗs, quín cădā́m tḗcŭm.*
Ca.: *Iăcḗntīs tṓllēt pṓstĕā́ nōs ā́mbōs ălĭquĭs.*
De.: *Mā́dĕt hŏmṓ.* Ca.: *Tūn mḗd ăís*
Mā́mmămădḗrĕ? De.: *Cḗdŏ mănŭ́m,*
Nṓlo ĕquĭdḗm te āffligi. Ca.: *ĕ́m* [*scīs* (1)
Tĕne. De.: *Ăge í sĭmŭ́l.* Ca.: *Quŏ́ ĕgo ĕam? ā́n*
De.: *Scĭo.* Ca.: *ín mēntḗm vēnít mŏdṓ, nēmp' dṓmum*
[*ĕō cṓmmīssā́tŭm.*
De.: *ímmo īstúc quĭdḗm.* Ca.: *Iā́m mĕmĭní.*
Philol.: *Nŭ́m nōn vís me ṓbvĭam hís íre ănímĕ mī?*
ílli ĕgo ḗx ṓmnĭbŭ́s ṓptŭmḗ vŏlṓ.
Iā́m rĕvḗrtā́r. Phil.: *Dĭú ḗst "iăm" íd mĭhí.*

Ca.: *ḗcquĭs híc ḗst?* Phil.: *Ădḗst.* Ca.: *Eú, Phĭlṓlăchĕs.*
Sā́lve ămícissŭmḗ mi ṓmnĭum hṓmĭnŭm.
Philol.: *Dí te ămḗnt. ā́ccŭbā́, Cāllĭdā́mătḗs.*
ū́nde ăgís te? Ca.: *ū́nde hŏmṓ ḗbrĭŭ́s prŏbḗ.*
Philem.: *Quín ămā́bo ā́ccŭbā́s, Dḗlphĭŭ́m mĕā́?*
Da íllī quṓd bĭbā́t. || Ca.: *Dṓrmĭam ḗgŏ iăm.*

Philol.: *Nŭ́m mīrum āút nŏvŭ́m* || *quíppĭā́m fācít?*
De.: *Quĭd ĕgo ístōc fā́cĭām pṓstĕā́?* || Philem.: *Mĕā́, síc*
[*sĭne ĕúmpsĕ.*
Ăgĕ tu íntĕrím da āb Dḗlphĭṓ || *cĭtŏ cā́nthărŭ́m*
[*círcŭm.*

Un par de tetrámetros baquiacos acortados da comienzo al canticum. Al hipodocmio y docmio (verso 315) sigue un tetrámetro baquiaco con un reiziano que sirve de transición a la serie de glicónicos cerrados con el verso 319 por medio de un ferecracio. Después vienen dos gliconios y ferecracio, gliconio, ferecracio, un reiziano (versos 320-324); finalmente tres gliconios, esta vez terminados por un verso reiziano; de

(1) *Mĭhĭ ĭn, quŏ ĕgŏ,* con abreviación en el hiato, véase 19.

nuevo dos gliconios, a los que sigue un tetrámetro crético cataléctico y una vez más un verso reiziano. A los dos gliconios posteriores sigue un ferecracio. Un dímetro yámbico cataléctico y un septenario yámbico (verso 334) están ante el final de este períoro métrico que se cierra por un último gliconio. Hasta el 343 hay luego tetrámetros créticos abreviados: los versos 344 y 345 son cláusulas créticas. Dos versos reizianos que ya antes figuraron esparcidos en el canticum rematan el total. Para los versos y kola particulares véase **153, 166, 152, 168, 159, 155, 156, 151, 142.**

El canticum consta de tres miembros que se diferencian de una manera clara métricamente y en cuanto al sentido. Verso 313-316 contiene una orden de Calidamates a un esclavo y una observación sobre la aburrida comilona que Calidamates ha abandonado en aquel momento; son metros baquiacos y docmios. Con el verso 317 los pensamientos de Calidamates vagan hacia la alegre bacanal próxima, que inicia el dueto con Delphio y en lugar de los solemnes baquios entran los gliconios entremezclados con ferecracios, reizianos, verso reiziano y algunos créticos. El tercer trozo, en su mayor parte crético, contiene el saludo de los nuevos invitados por medio de Philolaches.

Pseudolus 1.103-35.

Aria de Harpax y terceto de Harpax, Ballio y Simo.

Ha.: *Mălŭ́s ḗt nēquắmst hŏmṓ quí nīlí* || *ĕrĭ ímpĕrĭŭ́m sŭĭ́*
[*sḗrvŏ' făcĭ́t:*
Nīlíst ā̆ūtḗm sŭṓm qui ṓffĭcĭŭ́m || *făcĕre ímmĕmṓr ḗst,*
[*nĭsĭ́st ắdmŏnĭtŭ́s.*
Nām qui lĭ́bĕrṓs se ílĭco ḗsse ắrbĭtrắntŭ́r, 1.105
Ēx cṓnspḗctu ĕrí sí sŭí se ắbdĭdḗrŭ́nt,
Lŭ́xāntŭ́r, lūstrắntūr, cṓmĕdūnt, quṓd hăbēnt, ḗi nōmḗn
Sḗrvĭtŭ́tís fĕrŭ́nt: nḗc bŏni íngĕní [*dĭŭ́*
Quícquam ĭn ís ĭnḗst, nĭsi ŭt ím || *prŏbís se ắrtĭbŭ́s*
Cum hís mĭhĭ nḗc lŏcŭ́s [*tĕnĕắnt.* 1.109-10

Nēc sérmō cṓnvĕnít nĕque ís || úmquām nṓbĭlís fŭít.
Ĕgo, ŭ́t mi ímpĕrátūmst, étsi ăbést, híc ădésse ĕrum
Nŭ́nc ĕgo ĭ́llúm mĕtŭṓ, [*árbĭtrṓr.*
Quom hīc nṓn ădést, nē quom ádsĭét mĕ́tŭam. ĕí rei ŏpĕ-
[*rám dăbṓ.* 1.115
Nam ín tăbérna ŭ́sque ădhŭ́c sívĕrát Sy̆rŭ́s,

Quoı dĕdí sy̆mbŏlúm. mánsi ūt iŭ́ssĕrát:

Léno ŭbi éssét dŏmí, me aibāt árcéssĕrĕ́.
Vérum ŭbi ís nṓn vĕnít nĕ́c vŏcát, || vĕ́nĭo hūc últrō,

ŭ́t scĭám quīd reı sĭét, 1.120
Ne ĭ́llĭc hŏmṓ mē lŭ́dĭfĭcétŭr.
Nēc quícquāmst mĕ́lĭŭs 1.122
Quam ŭ́t hṓc pūltem átquĕ 1.122 a
Ălĭquem évŏcem hĭ́nc íntŭs. 1.122 b
Léno ārgéntum hṓc vŏlṓ 1.122 c
Á me āccĭ́pĭāt átque āmíttāt mŭ́lĭĕrém mēcúm sĭmŭ́l.

Ba.: *Héus tū!* Simo: *Quíd vīs?* Ba.: *Híc hŏmō mĕ́ŭs ēst.*

[Sim.: *Quídūm?* Ba.: *Quíă prǣda hǣc mĕást:*

Scṓrtūm quǣrĭt, hábĕ́t ārgéntūm. iam ádmōrdére hūnc
[*mĭ́hĭ lŭbét.* 1.125
Si.: *Iámne īllúm cŏmés||sŭ́rŭs és? ||* Ba.: *Dúm rĕcéns ēst,*
Dúm călét, dūm dătúr, dévŏrárí dĕcét.

Jám bŏní mé vĭrí paŭpĕránt, || ímprŏbi aŭgēnt,
Pŏpŭlṓ strénŭí || mi ímprŏbi ŭsŭí
Súnt. Si.: *Mălúm quŏ́d tĭbí dí dăbúnt; || síc scĕléstŭ's.*
[1.130
Ha.: *Mé nūnc cṓmmŏrṓr, || quom hás fŏrés nōn fĕ́rĭō,*
ŭ́t scĭám sítnĕ || Bállĭṓ dŏmí.

Luego siguen todavía cuatro versos anapésticos, que terminan el canticum.

El primer trozo de este canticum, la monodia de Harpax,

contiene todos los metros posibles: en primer lugar dos octonarios anapésticos, luego (1.105, 1.106) dos tetrámetros baquiacos, un septenario trocaico, un tetrámetro crético acortado (1.108), dos gliconios (1.109, 1.110), en el segundo de los cuales, al comienzo se intercambian largas y breves (⏑ –́ en vez de –́ ⏑), un verso de la forma –́ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑́, luego dos octonarios yámbicos sincopados, un verso de la forma –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, todavía otro octonario yámbico sincopado (1.115). Desde aquí hasta el verso 1.119 vienen dos tetrámetros créticos abreviados, uno corriente, y al cabo tres créticos con colon. El verso 1.120 es un dímetro trocaico cataléctico; el 1.121, un dímetro trocaico acataléctico. Del 1.122 al 1.122 b son reizianos; el 1.122 c es un dímetro crético; el 1.123, un septenario trocaico.

El siguiente terceto se inicia por dos septenarios trocaicos. El verso 1.126 consta del colon –́ ⏓ –́ ⏑ –́, un metro crético y el colon –́ ⏑ –́ ⏒ ; el 1.127 es un tetrámetro crético; el 1.128 y el 1.130 constan de tres metros créticos más – ⏑ – ⏒ ; el 1.129 consta de docmio e hipodocmio; el 1.131 y 1.131 a, finalmente, constan del colon –́ ⏓ –́ ⏑ –́, dos veces el Ithyphallico (una vez en la forma plena y otra en la forma –́ ⏑ –́ –́ ⏑) y el colon –́ ⏑ –́ ⏑ –́.

Para los versos y kola en particular, véase **150, 152, 144, 156, 159, 161, 143, 155, 151, 168, 166, 169.**

Cantica dialogados

177. La forma de estrofa, de cuya génesis en Grecia se trató antes [1], fué aplicada por Plauto (a imitación de un modelo desconocido o con libre originalidad) de modo sumamente particular. Generalmente, como hemos visto, las partes cantadas de Plauto no son métricamente distribuídas con rigor; pero tiene lugar a menudo una excepción, cuando el contenido establece una división métrica; a veces también, sin que exista fundamento visible para la división.

---

(1) Véase 40.

178. A veces hay algunas monodías (canto solo) plautinas en las cuales una frase general se relacíona en un caso particular; en estos Cantica se atiende a la frase general en la estrofa, para ser expuesto el caso particular en la antiestrofa (1); por ejemplo, en la monodía de Apoecides, Epidicus, 166, y siguientes:

Estrofa:

Hṓmĭnēs plḗrīquĕ, quṓs cū́m nīl rḗfḗrt, pŭdḗt,
ū́bi pŭdḗndū́mst ĭbi ĕṓs dḗsĕrī́t pŭdṓr || quom ū́sūst ū́t pŭdĕāt.

Antiestrofa:

ī́s ădĕṓ tū́'s; quĭ́d ḗst quṓd pŭdḗndū́m sĭḗt,

Gḗnĕrĕ nā́tā́m bŏnṓ pā́upĕrḗm dŏmū́m || dū́cĕrĕ te ū́xṓrĕm?

Al final de todo sigue aún un octonario anapéstico. La frase general está en la estrofa, la aplicación en la antiestrofa. La forma métrica es siempre tetrámetro crético, tetrámetro crético abreviado, dímetro crético cataléctico = –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏓ .

Monodía de Alcumena, Amphitruo, 633, siguientes

Estrofa:

Sătī́n pā́rvă rḗs ḗst vŏlū́ptā́tum īn vī́ta ā́tque ĭn ǣtā́te ăgū́ndā́,

Prǣquā́m quṓd mŏlḗstū́mst? || ĭtă cū́iquĕ cṓmpărā́tūmst

Ĭ́n ǣtāte hṓmĭnŭm,
Ītā́ dī́s ēst plắcĭtū́m, vŏlū́ptā́tem ūt mǣ́rṓr
Cŏmḗs cṓnsĕquā́tŭr,
Quīn īncṓmmŏdī́ plū́s mălī́que ī́lĭco ā́dsī́t, bŏnī́ si ṓptigī́t quĭ́d.

---

(1) Según Skutsch, Opúsculo, pág. 452 y siguientes.

Antiestrofa:

Nam ĕgo íd nū́nc ēxpĕ́rĭŏ́r dŏmo ắtque ípsĕ dḗ mḗ scĭŏ́, cūi
Părū́mpḗr dătắst, dū́m || vĭrí meī mĭ́hĭ pŏtḗstās [vŏlū́ptā́s
Vĭdḗndī fŭīt
Nōctem ū́nā́m mŏdo; ắtque ís rĕpḗnte ắbĭīt ắ mḗ
Hīnc ắntĕ lū́cĕm. [prǽtĕr ṓmnḗs.
Sōla híc mĭ́hĭ nū́nc vĭ́dĕŏ́r, quĭa ílle hínc ăbḗst, quĕ́m | ĕgo ămṓ

También aquí se expone en la estrofa una proposición general *(voluptatem maeror comes consequitur)* que se aplica al episodio actual de Alcumena. Siguen siempre uno tras otro un hexámetro baquiaco, un dímetro baquiaco con un dímetro yámbico cataléctico, un reiziano, un tetrámetro baquiaco, otro reiziano y un hexámetro baquiaco. Para los versos y cola véase en particular **152, 154, 168.** A la estrofa y antiestrofa sigue un largo monólogo, en el cual Alcumena se consuela a sí misma; no se da en él relación alguna rigurosa.

De análogo modo se corresponden Mostellaria, verso 95-117 con 120-42; aquí la estrofa presenta una imagen, la antiestrofa un comentario. Quizá ofrece también el fragmento de Truculentus, 568-75, una responsio de esta clase, lo mismo que el coro de soldados tradicional de Ifigenia in Aulis de Ennio.

179. Una serie de monodías extensas se divide exteriormente en estrofas de argumentos variados en cuanto al contenido.

Por ejemplo, el aria del viejo padre en Menaechmi, 573-74. A dos tetrámetros baquiacos sigue la estrofa; ésta expresa la queja del anciano y la manifestación de su espera llena de angustia.

Estrofa:

Sĕd id quā́m *mĭ́hí fắcĭlĕ sít, haúd sūm fắlsū́s:*
Nām pḗrnícĭtā́s dḗsĕrít, cṓnsĭtū́s sū́m

Sĕnéctúte, ŏnústúm gĕró córpūs, vírés

Rĕlíquére: ŭt ǽtás mălá est; mérs măla érgó est.
Nām rés plúrŭmás péssŭmás, quom ádvĕnít, ádfērt, quás si
[aútŭmem ómnís, nĭmís lóngūs sérmóst.

Sĕd hǽc rés mĭhi ín péctŏre ét córdĕ cúrǽst
Quīdnam hóc sít nĕgótí,
Quōd fīlĭă síc rĕpénte éxpĕtít mé,
Ūt ád sése īrém néc,
Quĭd íd sít, mĭhí cér||tĭús făcít, quíd
Vĕlít, quīd méd āccérsāt.

La antiestrofa expresa las sospechas del viejo:

Antiestrofa:

Vērúm prŏpĕmŏdúm iám scĭó, quíd sĭét réi.
Crēdó cúm vĭró lítĭgĭúm nátum ēsse ălĭquód.

Íta ístǽc sŏlént, quǽ vĭrós súbservíré

Sĭbí póstŭlánt, dótĕ frétǽ, fĕrócés.

Ĕt íllí quŏque háud ábstĭnént sǽpĕ cúlpá.

Vērúmst módŭ' tămén, quóad păti úxórem ŏpórtét.
Nēc pól fīlĭa úmquám pătrem áccérsĭt ád sé,

Nĭsi áut quíd cōmmíssi áut
Iūrgíst caūsá; séd quīdquíd ĭd ēst iám
Scĭam. átque éccam ĕámpsé

Ānte ǽdís ĕt éiús || trīstém vĭrúm vídĕó.
Íd ést quōd súspĭcábār.

En la estrofa y antiestrofa siguen a siete tetrámetros baquiacos (el 759 está unido con el 760 por sinalefa) un dímetro baquiaco, un dímetro anapéstico (para expresar en la estrofa

por medio del metro lo inesperado de la invitación), un dímetro baquiaco, un tetrámetro baquiaco y un dímetro yámbico cataléctico.

Para los versos y cola véase **152-154, 151.**

180. También se ofrecen monodías en tres estrofas, por ejemplo, la de Alcesimarchus, Cistellaria 203-209. Se anticipa a ella un verso que hasta cierto punto declara el tema:

Crēdo ĕ́go ămōrém prīmum ắpŭd hŏmĭnés cārnŭ́fĭcīnắm
[cōmméntŭm.

Sigue

Estrofa 1:

Hānc ĕ́gŏ dē mé cōniéctūrắm

Dŏmĭ́ fắcĭō, nī́ fŏrĭ’ quǽrăm.
Qui ōmnés hŏmĭnés sŭpĕro ắtque āntĭ́dĕō crŭ́cĭābĭ́lĭtātĭ́bŭs
Iāctŏ́r, crŭcĭŏ́r, ăgĭtŏ́r, vḗxŏ́r, *[ănĭmĭ́.*
Stĭmŭ́lŏ́r, vērsŏ́r ĭn ămŏ́rĭ’ rŏtắ mĭsĕ́r, ḗxănĭmŏ́r,
Fĕrŏ́r, dĭ́ffĕrŏ́r, dĭ́străhŏ́r, dĭ́rĭpĭŏ́r;
Ĭtă nŭ́bĭlắm méntem ănĭmi hắbĕō.

Estrofa 2:

Ūbĭ sum, ĭ́bĭ nōn sum, ŭ́bĭ nōn sum, ĭ́bĭ́st ănĭmŭ́s,
Ită mi ŏ́mnĭă sŭ́nt ĭngḗnĭă. *[ắnĭmī lŭ́dĭfĭcắt.*
Quōd lŭ́bḗt, nōn lŭ́bḗt iam īd cŏ́ntĭnŭŏ́ || ĭtă me ắmŏ́r lāssum
Fŭgắt, ắgĭt, āppḗtĭ́t, rāptắt, rĕtĭnḗt,
Lāctắt, lārgĭ́tŭr, quŏ́d dāt, nŏ́n dāt; dḗlūdĭ́t,
Mŏdŏ quŏ́d suāsĭ́t, īd dĭ́ssuādḗt,
Quōd dĭ́ssuāsĭ́t, ĭd ŏ́sténtāt.

Estrofa 3:

Mărĭtĭ́mĭ́s mōrĭ́bŭ’ mēcum ḗxpĕtĭtŭ́r,
Ĭtă mĕŭm frāngĭ́t ămāntem ắnĭmŭm;

Nĕquĕ, nĭ́sĭ quĭă mĭ́sĕ́r nōn ĕ́ŏ́ pēssŭ́m, mĭhĭ (1) *ŭ́lla ăbĕ́st*
Ĭtă pắtĕr ăpŭ́d vĭllām dḗtĭ́nŭĭt [*pḗrdĭtŏ́ pḗrmĭttĭ́ēs.*
Mēd hṓs dĭḗs sḗx rūrī́ cōntĭ́nŭōs nĕ́quĕ́ lĭ́cĭtŭ́m
Intḗrĕāst mĕ́am ămīcắm vīsḗrĕ.
Ēstne hṓc mĭsĕrŭ́m mĕmŏrắtū?

Se trata en las tres estrofas de una serie o sistema de anapestos; viene primero un dímetro acataléctico y uno cataléctico, luego un octonario acataléctico (en la segunda estrofa con hiato en la diéresis), después de nuevo un dímetro acataléctico, más tarde un trímetro acataléctico, vuelve otro dímetro acataléctico y para final un dímetro cataléctico. En cuanto al contenido, trata la primera estrofa de la condición de los amantes en general; la segunda, de la virtud del amor; la tercera estrofa trata de lo particular, esto es, de la orden del padre que da lugar al canto de Alcesimarchus. En las estrofas primera y segunda se encuentran las palabras acumuladas para describir los efectos del tormento y el mismo tormento, en un solo lugar. De un modo semejante está construído el canto triestrófico de Erotium (Menaechmi, 351-66).

181. También los conjuntos ofrecen responsio. Entresacamos, como ejemplo, un trozo de la gran escena cantada 621-758: Dueto de Pardalisca y Lysidamus.

Estrofa 1.ª 649-54

Pa.: *Mălŭ́m pḗssŭmŭ́mque hĭ́c* || *mŏdo ĭ́ntŭs ăpŭ́d nṓs*
Tŭa ắncĭlla hōc pắcto ḗxŏrdĭ́rī́ cŏḗpĭt,
Quŏd hắud Attĭcắm cṓndĕcḗt dĭ́scĭplĭ́nắm.
Ly.: *Quĭd ḗst ĭ́d.* Pa.: *Tĭmṓr prǽpĕdĭ́t dĭ́ctă lĭ́nguǽ.*
Ly.: *Pōssŭ́m scī́re ĕgo ĭ́stŭ́c ēx tḗ quĭ́d* || *nĕgṓtīst?* Pa.: [*Dī́cắm.*

(1) Véase 19.

Antiestrofa 1.ª 655-59

Pa.: *Tŭa áncíllă, quám tú* || *tu͡o vílĭcó vís*
Dăre úxōrem, ĕa íntús — Ly.: *Quĭd íntús? quĭd ístúc?*
Pa.: *Ĭmĭtátúr mălárúm mălám dísciplínám,*
Vĭró quæ sŭo íntér||*mĭnétūr vítám* —
Ly.: *Quĭd érgo?* Pa.: *Áh.* Ly.: *Quĭd ést?* Pa.: *íntĕrémĕré* ||
[*a͡it véllĕ vítăm.*

Estrofa 2.ª 600-83

Pa.: *Glădĭum* — Ly.: *Hém.* Pa.: *Glădĭúm* — Ly.: *Quĭd ĕúm*
[*glădĭúm?*
Pa.: *Hăbét* — Ly.: *Ēi mísĕrō* || *mĭhí, cūr éum hăbēt?*

Pa.: *Īnséctátŭr óm*||*nīs dómí pĕr ǽdís,*
Nēc quémquám prŏpre ád || *sē sínĭt ădíré.*
Ĭta ómnés sŭb árcís, sūb léctís lăténtés
Mĕtú mússĭtánt. Ly.: *óc*||*cĭdi átque īntérĭí.*
Quĭd íllíc ōbiéctúmst || *mălí tám rĕpénté?*
Pa.: *Īnsánít.* Ly.: *Scĕléstíssĭmúm me éssĕ crédó.*

Pa.: *Ímmó, sí scĭás díctă, quǽ díxīt hódĭé* —

Ly.: *Īstúc éxpĕtó scírĕ; quíd díxīt?* Pa.: *Áudí.*
Pĕr ómnís dĕós ét dĕás déiĕrávít
Ōccísúrum ĕum hác nóctĕ quícúm cŭbárét.
Ly.: *Mēn óccídét.* Pa.: *Án quíppĭam ád te áttĭnét?* Ly.: *Váh.*
Pa.: *Quīd cúm ĕá* (1) *nĕgótí* || *tĭbíst?* Ly.: *Pēccávi.*
Īllúc dícĕrĕ ví||*lĭcúm vŏlébám.*
Pa.: *Scĭéns dé vĭa ín sémĭtám dégrĕdíré.*
Ly.: *Nūmquíd mĭhĭ mĭnátúr?* Pa.: *Tĭbi ínféstă sólíst*
Plús quām cuíquām. Ly.: *Quam ób rēm?* Pa.: *Quíă sē* ||
[*dés ūxórem Ŏlÿmpĭónī,*

(1) Un monosílabo largo y una palabra que termina en *-m* forman en Plauto a veces hiato en el arsis.

Nĕquĕ sḗ tŭắm || Nĕquĕ sḗ sŭắm
Nĕ́quĕ vĭrī́ vītắm sĭnĕre ĭ́n
Crắstĭnū́m prōtṓlli; ĭd hū́c
Mī́ssă sū́m tĭbi ŭ́t dī́cĕrḗm,
ắb ĕa ŭtī́ căvĕắs tĭbī́.
Ly.: *Pĕrĭi hḗrcle ĕgṓ || mĭsḗr.* Pa.: *Dī́gnŭs ḗs.*

Antiestrofa 2.ª 689-712

Pa.: *Quĭd ḗst?* Ly.: *ḗst* — Pa.: *Quĭd ḗst?* Ly.: *Quṓd vŏlo*
[*ḗxquīrĕre ḗx tḗ*
Pa.: *Mŏram ṓffērs mi.* Ly.: *Ắt tū || mi ōffḗrs mǣrṓrĕm.*
Sĕd ḗtĭámne hăbḗt || nūnc Cắsĭnă glắdĭū́m?
Pa.: *Hăbḗt, sḗd dŭṓs — ||* Ly.: *Quĭbŭs* — Pa.: *Ắltĕrṓ tḗ*
Ōccī́sū́ram ắīt, ắltĕrṓ vī́lĭcum hṓdĭḗ.
Ly.: *Ōccī́sī́ssŭmū́s sum ṓm||nĭū́m quī vī́vṓnt.*
Lōrī́cam ī́ndŭắm, mi ṓp||tŭmum ḗsse ŏpī́nṓr.
Quĭd ū́xṓr ĕắm nṓn ădī́t ắtque ădḗmī́t?

Pa.: *Nēmo ắudḗt prŏpe ắccḗdĕre.* Ly.: *Exṓrēt.* Pa.: *ṓrắt:*
Nĕgắt pṓnĕre ắlĭṓ mŏdo ū́llṓ prŏfḗctṓ,
Nĭsī́ sḗ scĭắt vī́lĭcṓ nṓn dătum ī́rī́.
Ly.: *Ātque ī́ngrắtĭī́s, quĭắ nōn vṓlt, nū́bēt hṓdĭḗ.*
Nām cū́r nṓn ĕgo ī́d pḗrpĕtrḗm, quṓd cŏḗpī́,
Ūt nū́bắt mĭhi? ī́llū́d || quĭdḗm vŏlḗbắm:
Nōstrṓ vī́lĭcṓ. || Pa.: *Sǣpī́cŭlē pḗccắs.*

Ly.: *Tĭmṓr prǣpĕdī́t vḗrbă, vḗrum ṓbsĕcrṓ tḗ*
Dīc mḗd ū́xōrem ṓrắre ŭt ḗxṓrēt ī́llắm,
Glắdĭum ūt pṓnāt ḗt rĕdī́rĕ me ī́ntro ūt lī́cĕāt. Pa.: *Nū́n-*
[*tĭắbō.*
Ly.: *Ēt tu ṓrắtṓ. ||* Pa.: *Ēt ĕgo ṓrābo.* Ly.: *ắt*
Blắnde ōrắto, ūt sṓlḗs. sĕd aū́-
dī́n? si ēffḗxĭs hṓc, sŏlĕắs
Tī́bĭ dăbo ĕt ắnŭlum ī́n dĭgĭtū́m

Áurĕum ḗt bŏnă plū́rŭmắ.
Pa.: *Ŏpĕrắm dăbṓ.* Ly.: *Făce ŭt ī́mpĕtrḗs.*

En la estrofa y antiestrofa primera, a un tetrámetro baquiaco abreviado le siguen dos tetrámetros baquiacos normales; luego viene, sin duda en la antiestrofa, quizás también en la estrofa, un tetrámetro baquiaco abreviado; ;finalmente un trímetro baquiaco con un reiziano final. *Disciplinam* se encuentra en el verso 651 y en el 657 en el lugar de la responsio. Asunto y texto de estrofa y antiestrofa son, además, paralelos. Las últimas palabras de ambas partes, *dicam* y *vitam,* son igualmente sonoras. La estrofa y antiestrofa segunda empiezan con un dímetro anapéstico acompañado de dos reizianos. Sigue dos veces una unión de dímetro baquiaco cataléctico con reiziano (1) (662, 663 y 691, 692). A un tetrámetro baquiaco corriente sigue dos veces uno abreviado. Luego siguen, uno tras otro, seis tetrámetros baquiacos sencillos; el 673 y el 702 son tetrámetros baquiacos abreviados; el 674 y el 703 son dimetros baquiacos catalécticos más reiziano. Los dos versos siguientes son tetrámetros baquiacos corrientes. El 677 y el 706 son un octonario trocaico; el 678, un verso de ritmo ⏑⏑ –́ ⏑ –́ || ⏑⏑ –́ ⏑ –́, al que responde en el 707 uno de ritmo – –́ – –́ || ⏑⏑ –́ – ⏑́ . Los dos pares de versos siguientes son gliconios, el 680 y el 708 sin la doble tesis. El final de la estrofa y la antiestrofa es un verso de la forma ⏑⏑ –́ ⏑ –́ || ⏑⏑ –́ ⏑ –́ .

También en la estrofa y antiestrofa segunda hay a menudo palabras o ideas iguales a los lugares de la responsio. El verso 660 es, en su estructura, análogo al 689. En el 665 y el 694, Lysidamus se da por perdido. El *peccavi* en el 673 y el contenido del 674, hallan su correspondencia en el 702 y el 703. Formalmente, el 678 se estructura como el 707; el 683 como el 712.

182. Ante la riqueza rítmica y la artística distribución de los Cantica plautinos, no puede uno menos de preguntarse, de un lado, cuánto debe Plauto a la escuela griega y qué modelo

---

(1) Conforme a lo dicho en el núm. 153, este verso se designaría mejor como un doble tetrámetro baquiaco abreviado.

tuvo a la vista; y de otro, hasta dónde ha sido él mismo creador. Todavía nosotros podemos percibir que él, como todos los poetas del viejo teatro latino, tampoco imita servilmente la métrica de los originales griegos refundidos por él. Sin embargo, es difícil comprobar en Plauto directamente el rigor en los detalles. Sea como quiera, el hecho es que usa muchos de los versos y cola que se encuentran ya en las tragedias de Eurípides (fin del s. v a. de J. C.). En Eurípides son desconocidos los baquiacos y créticos, los cola y versos reizianos; además, los sotadeos sólo los usa encadenados.

Cabe sospechar que Plauto debe en gran parte su material métrico a poetas latinos como Livio Andrónico y Nevio, que refundieron la tragedia latina según el modelo de Eurípides y verosímilmente usaron metros de Eurípides.

Los Cantica que no contienen responsio están dispuestos casi generalmente de modo que períodos concordantes en cuanto al contenido forman también métricamente una cierta unidad; el influjo de la forma métrica, musical, de las composiciones líricas respondió en el contenido al gusto griego postclásico. Por desgracia poseemos harto pocas pruebas de la lírica helenística libre de la zona cultural griega para poder juzgar con seguridad sobre el influjo de semejantes obras en Plauto. También la concordancia métrica en los Cantica en responsio está, como hemos visto, condicionada frecuentemente por el contenido; la responsio se halla aquí evidentemente algo subordinada la mayoría de las veces. No es sino un medio para poner de relieve el paralelismo del sentido, enteramente en contraste con la técnica de la vieja lírica griega y la mayoría de los cantos del coro trágico, en los cuales la forma estrófica es bastante independiente del contenido.

CAPÍTULO V

PROSA RÍTMICA

183. En el principio de la tradición literaria hay, en la mayoría de los pueblos, obras poéticas; lo que parece digno de ser registrado tiene una forma artística uniforme. Aquellos que después se atreven a escribir en prosa, por vez primera ordenan a imagen de los versos o ritmos tradicionales — por ejemplo, del hexámetro o del saturnio — el ritmo de su propia producción; si está dotado de gusto artístico, entonces fluyen sus palabras según leyes rítmicas inconscientes. En la vida política de las ciudades griegas, en los siglos V y IV a. de J. C., se desarrolla el arte de la oratoria. El orador, que hablaba en prosa, debía cuidar por todos los medios de interesar y arrastrar a su auditorio; uno de éstos era el ritmo. Conforme al contenido del discurso debía él ser pesado o ligero, tranquilo o apasionado, más o menos semejante al ritmo poético. Cuando los oradores conocieron el poder de la rítmica, empezaron a estudiar conscientemente los efectos rítmicos y a prestar estilo rítmico a la espontánea fluencia de su discurso. Para ello se sirvieron de muchas convenciones métricas y prosódicas de la poesía; largas y breves son válidas en los prosistas como en el verso; el hiato era evitado. En cambio, el ritmo oratorio llegaba a ser distinto del poético por la ausencia de los pies y metros poéticos usuales, particularmente del dáctilo, troqueo y yambo. Un metro raro en la poesía griega, el peonio (⏑⏑⏑– o –⏑⏑⏑), al que corresponde el crético –⏑–, es particularmente grato en la prosa rítmica griega.

En la época helenística, la prosa rítmica llega a ser pobre

en formas; el interés principal se vuelve hacia la perfección artística del final del período ([1]). Donde el período termina, el orador hace una pausa; como las últimas palabras caen separadamente en el oído, su efecto se aumenta por una ligadura métrica. También los fines de frase dentro del período se tratan métricamente con cuidado. Los romanos se apropiaron también la técnica helenística de la oratoria en lo que concierne a la rítmica. El primero en quien se observa esto distintamente es Cicerón. Su sensibilidad rítmica, innata en él, está formada a la manera griega. Es notable que observe en la práctica sólo parcialmente las reglas que él aceptó en teoría como válidas. A continuación tratamos de la práctica rítmica de Cicerón.

184. Los finales rítmicos (cláusulas) de los períodos y pequeños trozos oratorios, en Cicerón se ofrecen casi todos en una forma determinada. Muestran en primer lugar una base, que es un crético o moloso (a veces con disolución); a esta base se une como enclítica una serie silábica trocaica más o menos larga; cuanto más larga es la cadencia, tanto más raramente se encuentra en Cicerón. Nosotros podemos, por tanto, partir de la fórmula

Base Cadencia
— ⏓ — | — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ...

La cláusula más frecuente es la unión del crético como base con un pie final trocaico o espondeo, construído según las reglas de fin de verso ([2]).

I. — ⏑ — | — ⏓ *morte vicerunt.*

Cerca de una cuarta parte (23,3 por 100) de todos los períodos en los discursos de Cicerón tienen al final este ritmo.

---

(1) *Períodos,* griego: giro, vuelta, una serie correspondiente interior y exteriormente a la proposición principal y subordinada.
(2) Véase 37.

En proporción menor que la mitad (11,1 por 100) se encuentra como final de período:

2. – ◡ – | – ◡ ⏒ *cessit audaciae.*

Y algo más raramente (10 por 100) se da el que sigue:

3. – ◡ – | – ◡ – ⏒ *audeat indicare.*

Junto al 2 y al 3 se encuentran en menor medida (7,2 y 8,7 por 100) las formas paralelas:

2 a. – – – | – ◡ ⏒ *possem cognoscere.*
3 a. – – – | – ◡ – ⏒ *decreto restitutus.*

Añadiendo a 3 y a 3 a una sílaba resulta la forma: – ⏒ – | – ◡ – ◡ ⏓, que llamaremos 4 y 4 a, raras ciertamente (1 por 100 y 1 por 100).

Diversos alargamientos de las cadencias finales dan lugar a cláusulas más raras, 5 y 5 a, etc.

Es poco usada por Cicerón la forma: – – – | – ⏒ (1 a). La razón es que las sílabas largas se hallan acumuladas ante el final demasiado densamente. Por el mismo motivo, las formas: – ⏒ – | – – ⏓ y – ⏒ – | – – – – ⏒ son mucho más raras que las comprendidas entre 1-3 y las 2 a y 3 a .

La disolución de una de las arsis, sobre todo en la base, es, en la forma 1, bastante frecuente (6,9 por 100); en cambio, es relativa y absolutamente rara la disolución en la forma 2 y en la 3. Dos arsis de la cláusula se disuelven a duras penas; sólo el esquema ◡◡ ◡ ◡◡ | – ⏒ se da alguna vez (0,6 por 100). La base aparece a su vez disuelta menos raramente (2,4 por 100), en la fórmula 3 como: – ◡◡ – | – ◡ – ⏒. Y se da también la fórmula – ◡ – – | – ◡ – ⏒ (1,7 por 100). La disolución es rara en la fórmula 2: – ◡◡ – | – ◡ ⏓ y en la – ◡ – – | – ◡ ⏓. La cláusula cuyo final se identifica con el fin de hexámetro, tal la – ⏒ – | – ◡◡ – ⏒, no es buena y la reprueba en mayor medida que ninguna otra la teoría retórica. Es asimismo inusitada la fórmula. – ◡◡ – | – ⏒ y la – ⏒ – | – ◡◡ ⏒

Las cláusulas detalladas aparecen en fin de período, en oraciones aisladas y en párrafos de oración, siempre en proporciones aproximadamente iguales. También se encuentran cláusulas en medio de período, en fin de frase o de pequeños miembros. Sin embargo, los buenos escritores las usan con poca frecuencia. El efecto de la cláusula debe ser particularmente claro en fin de período.

Fuera de las cláusulas examinadas, Cicerón evita en lo posible el encuentro de final trocaico con inicial yámbico. No es grata, por tanto, la unión de palabras como: *more senatorio*. Y es rara también la inicial anapéstica tras final dactilico como: *dicere dominos*. La primera de estas dos tendencias rítmicas está de acuerdo con la ley del anapesto (1).

El efecto de las cláusulas se acrecienta en Cicerón por diversos medios, como son los artísticos, disposición de las mismas y el artificio retórico en correspondencia con la división del discurso atendiendo a su contenido. De ahí que una reiterada repetición de cláusulas iguales o semejantes puede, al final de las divisiones rítmicas, acentuar el paralelismo de sentido, lo que se conoce con el nombre de epífora en retórica. Adecuándose al sentido en la primera o última de las divisiones de un período, puede darse dos veces sucesivamente la división de la misma cláusula (doble encuentro y doble fin). La primera y tercera división de un grupo de tres partes puede tener la misma cláusula (terceto) o bien puede darse dicha identidad entre la primera y segunda (estrofa epódica), o entre la segunda y tercera (estrofa proódica), o finalmente darse entre todas tres (anatriplose). Pueden tener lugar más de tres divisiones sucesivas de la misma cláusula (acumulación) y puede estar la misma cláusula en principio y fin de período (ciclo), o en fin de un período y en principio del siguiente (adición). Además se encuentran cláusulas todavía más complicadas en su ordenación.

A veces se extienden dos cláusulas, una dentro de otra,

---

(1) Véase 138.

de modo que la última sílaba de la primera cláusula es la primera de la segunda (sílaba de apoyo). Por ello esta sílaba, como sílaba inicial de cláusula vale también como larga, cuando es prosódicamente breve. Un ejemplo ([1]) puede aclarar todo lo dicho hasta ahora. Las largas y breves las marcamos donde se encuentran las cláusulas:

185. *De imperio Cn. Pompei*, cap. I, I y 2.

Quamquắm mĭhí sémpēr (1) *frequens cốnspēctűs vḗstēr* (1 a, rara) *multṓ iūcűndíssĭműs* (2 a), *hĭc aútḗm lŏcűs* (2, con sílaba de apoyo) *ắd ăgēndum ắmplíssĭműs* (2 a con disolución en la base), *ad dicḗndum ōrnắtíssĭműs* (2 a) ([2]) *ēst vísűs, Quĭrítēs* (3 a, con sílaba de apoyo) ([3]), *tamen hṓc ădĭtű laúdĭs* (1 con base desdoblada, rara) *qui semper ṓptĭmṓ cuíquĕ* (1) *mắxĭmḗ pắtŭĭt* (1 con disolución en la cadencia) ([4]) *non mea mḗ vŏlűntắs ădhűc* (2), *sed vitǽ mĕǽ rătĭṓnēs* (cláusula mala) *ab ineunte aetate sűscēptǽ prŏhĭbŭḗrūnt* (3 a con disolución en la cadencia) ([5]). *Nam cum anteắ pĕr ǽtắtēm* (1) *nondum huius auctṓrĭtắtḗm lŏcí* (2) *attíngĕre aúdḗrēm* (1) *statueremque nihil huc nisi pḗrfēctum íngḗnĭo* (1 a con disolución en la cadencia), *elabṓrātum índűstrĭắ* (2 a) *adférri ŏpṓrtḗrĕ* (1) ([6]) *ṓmnĕ mĕűm tḗmpŭs* (1 con desdoblamiento de la base y división de palabra poco popular) *amicṓrūm tḗmpṓrĭbūs* (1 a con disolución en la cadencia) *trắnsmīttḗndűm pŭtắvī* (3 a). *Ita neque hic locus vắcŭűs űmquắm fűĭt* (2 con disolución en la

---

([1]) Tomado de Th. Zielinski, Das Klauselgesetz in Ciceros Reden, p. 156.
([2]) ... *amplissimus, ... ornatissimus*, paralelo retórico y rítmico.
([3]) ... *Quirites, ... prohibuerunt:* epífora.
([4]) *Optimo cuique ... maxime patuit*, paralelo rítmico y retórico.
([5]) Véase nota 3 de esta página.
([6]) *Attingere auderem, adferri oportere:* epífora.

base), *ab eis qui vestram cáusām dēfēndĕrēnt* (2 a) *et meus labor in prīvātōrūm pĕrīcŭlīs* (4 a) *caste integrēquĕ vērsātŭs* (1) *ēx vēstrō iūdĭcĭō* (2 a con cadencia desdoblada) *fructum est amplĭssĭmūm cōnsĕcūtŭs* (3). *Nam cum propter dilātĭōnēm cŏmĭtĭōrūm* (3, base desdoblada, disolución en la cadencia) *tēr prǣtōr prīmŭs* (1 a) (1), *cēntŭrĭīs cūnctīs* (1, base desdoblada) (1) *renūntĭātūs sŭm* (1) (1), *facile īntēllēxī, Quĭrītes* (3 a) (2), *et quid de me iūdĭcārētĭs* (1) *et quid ălĭīs prǣscrībĕrētĭs* (3 a con disolución de base) (2). *Nūnc cum ĕt áuctōrĭtātĭs* (3) (2) *īn mē tāntūm, sīt* (1 a) (3) *quantum vos honrōrĭbūs māndāndīs* (2 con cadencia pesada) *ēssĕ vŏlŭīstĭs* (1 con disolución en la base (3) *et ad agendum facūltātīs tāntūm* (1 a) (3) *quāntum hŏmĭnī vĭgĭlāntī* (mala cláusula) *ēx fŏrēnsi ūsū* (1) *prope cotidiana dīcēndi ēxērcĭtātĭō* (4 a) *pŏtŭĭt ādfērrĕ* (1 con disolución en la base) (3), *certe et, sī quĭd āuctōrĭtātĭs īn me ēst* (5), *ăpŭd ĕōs ūtār* (1 con disolución en la base), *qui ĕām mī dĕdērūnt* (3 con sílaba de apoyo) *et, sī, quĭd īn dīcēndō* (2 con cadencia pesada) *cōnsĕquī pōssŭm* (1), *eīs ōstēndām pŏtīssĭmūm* (4a), *qui ei quŏquĕ rĕī frūctūm* (1 con disolución en la base) *sŭō iūdĭcĭō* (2 con cadencia desdoblada, y sílaba de apoyo) *tribuendum ēssĕ dūxērūnt* (1).

186. Ritmo análogo al de Cicerón se encuentra sobre todo en Séneca, Plinio, Cipriano; poco claro por ejemplo en Nepote, Curcio, Tertuliano, Apuleyo. Todos los demás ritmos de la mayor parte de los historiadores latinos no han sido aún suficientemente estudiados en su modalidad propia.

---

(1) Anatriplose.

(2) Los primeros cuatro períodos del discurso tienen en el final (siempre ante el punto) una variación de la forma 3; ... *Quirites,* ... *iudicaretis,* ... *praescriberetis:* tercetos; ... *praescriberetis,* ... *auctoritatis:* unión.

(3) Epífora.

CAPÍTULO VI

LA MÉTRICA ACENTUAL

187. El ritmo del verso clásico latino se determina por el curso regular de sílabas largas y breves; es difícil decir cuándo se hizo valer el principio acentual ([1]), según el cual el ritmo se ordenaba conforme al acento, si bien éste a menudo sólo en determinados lugares del verso es compatible con el acento de la palabra. Igualmente no está claro de dónde procede este principio (verosímilmente del pueblo, quizás por intervención del Cristianismo de Oriente). El poeta cristiano Commodiano, que ignoramos si fué más viejo o más joven que San Agustín, es, con el padre de la Iglesia, San Agustín (muerto en 430), el primero en cuyas poesías la cantidad de las sílabas pasa desapercibida intencionadamente. Commodiano construye hexámetros dactílicos que tienen de 13 a 17 sílabas y siempre ofrece la penthémimeris ([2]). Ante la cesura se construye solamente la penúltima sílaba en forma cuantitiva. Cuando hay dos sílabas en la segunda tesis, la segunda sílaba es siempre breve; si hay una, ella es siempre larga. Lo mismo pasa con las cantidades de la quinta tesis. Las dos últimas sílabas del verso son siempre un troqueo o un espondeo. La palabra monosílaba en fin de verso es evitada. Así se manifiestan aún en Commodiano huellas de la técnica del verso clasico, en tanto que el salmo de San Agustín *Contra partem Donati* (en tetrámetros trocaicos), está enteramente libre de

---

(1) Véase 43, al final.
(2) Véase 44, 45.

ellas. La mayor parte de las veces en esta poesía el acento de la palabra es decisivo para el ritmo del verso.

Acaso desde el fin del imperio romano de occidente los versos serían frecuentemente acentuados a la vez que cuantitativos. Esto naturalmente está relacionado con el hecho de que en la lengua hablada las cantidades no eran tan precisas. También en la prosa rítmica se efectuó este mismo cambio. La cláusula ciceroniana 1 [1] se transformó en la serie: sílaba tónica, átona, átona, tónica, átona; la cláusula 2, en la serie repetida dos veces: sílaba tónica, átona, átona; la cláusula 3, en la serie: sílaba tónica, cuatro sílabas átonas, sílaba tónica y átona. Por ejemplo:

Óptinet púncti [1], *póstea príncipem* [2], *limátius absolvémus* [3].

(1) Véase 184.



EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE

BIBLIOGRAFÍA*

R. MENDIZÁBAL.—*Acentuación y Métrica latina.* Madrid, Voluntad, 1927.

L. QUICHERAT.— *Tratado de versificación latina* (en francés). 4.ª ed. París, Hachette, 1908.

L. HAVET.—*Curso elemental de métrica griega y latina* (en francés). 8.ª ed. París, 1935.

M. LECHANTIN DE GUBERNATIS.—*Manual de prosodia y métrica latina* (en italiano). Mesina y Milán, 1934.

J. H. LUPTON.—*Introducción a la composición del verso elegíaco latino* (en inglés). Londres, Macmillan, 1931.

J. H. LUPTON.—*Introducción a la composición del verso lírico latino* (en inglés). Londres, Macmillan. Ambas obritas son utilísimas, no sólo en la tarea de composición, sino también para la cabal inteligencia del verso latino.

W. R. HARDIE.—*Res metrica. Introducción al estudio de la versificación griega y romana* (en inglés). Londres, Milford, 1920. Excelente manual.

H. GLEDITSCH.—*Métrica* (en alemán). Forma parte del Manual de filología clásica de I. Müller, tomo II, Munich, 1901.

W. J. W. KOSTER.—*Tratado de métrica griega, seguido de un resumen de métrica latina* (en francés). Leiden, 1933.

Como introducción general al verso clásico latino es de recomendar la Prosodia latina de J. P. Postgate (en inglés), Oxford Clarendon. Para el estudio de los metros de Horacio véase:

---

* Quien desee conocer la relación completa de las obras de métrica y rítmica griega y latina que han visto la luz en estos últimos años, acuda al anuario de Bursian, donde en el tomo CCL, año 1935, las recoge y examina Kalinka.

R. HEINZE. — *Los versos líricos de Horacio* (en alemán). Leipzig, 1918.

Para la prosodia y métrica plautina consúltese el notable trabajo de

W. M. LINDSAY. — *El verso latino primitivo* (en inglés). Oxford, Clarendon, 1922.

Entre los diccionarios de prosodia latina es insustituíble el de

L. QUICHERAT. — *Thesaurus poeticus linguae latinae*. 32 ed. París, Hachette.

ÍNDICE DE MATERIAS

(Los números indican la página)

Abreviación, véase abreviación de vocal, de sílaba final, yámbica, por unión de acento, métrica.
Abreviación de vocal, 16, 28.
Acataléctico, 45.
Acento, contradicción, 50, s. s.
— en el hexámetro, 58, s. s.
— en el anapesto, 110, 135, s.
— en el verso hablado del viejo teatro latino, 122.
Acentuación de las palabras latinas, 10 s.
Adonio, 91.
— en Séneca, 113.
Alcaica, estrofa, 108.
Alcaico, eneasílabo, 86, 93 s. s.
— decasílabo, 95 s.
— endecasílabo, 91 s. s.
Aliteración, 46 s.
Anacreónticos, 111 s.
Anapésticos. Cantica, 153.
— dímetro, 138 s.
— cataléctico, dímetro, 117.
— octonario, 137.
— septenario, 135 s. s.
— tetrámetro, 118 s.
Anapesto, 41.
— en Séneca, 109 s. s.
— desgarrado, 83, 115, 127.
Anceps, 15, 44.
Antistrophe, 47.
Apócope, 33.
Aristofanio, 91.
Asclepiadea, estrofa de dos versos, 105.
Asclepiadea glicónica, estrofa, 106 s.
Asclepiadeo, gran, 82, 100.
— menor, 99 s.
Arsis, 39.
— hiato en el, 27.
— disolución en el, 114, 125 s.

Baquiacos, Cantica, 155.
— dímetro, 140 s.
— tetrámetro, 139 s. s.
— abreviado, 141 s.
Baquio, 41.
— en Plauto, 139-42.
Base de las cláusulas oratorias, 175.
Breves, 13 s. s., 39 s.
Bucólica, diéresis, 57.

Cadencia de la cláusula, 175.
Cantica, anapésticos, baquiacos, créticos, docmios, glicónicos, 153-158.
— en Plauto, 120 s. s., 152 s. s.
— en Séneca, 109-114.
— de tres estrofas, 168 s.
Cantidad, 10 s.
Cataléctico, 45.
Cesura, 42 s.
— hiato en la, 26.
Cesuras, en el hexámetro, 56 s. s.
— en el trímetro yámbico, 83.
— en el senario, 115, 124 s.
— en Horacio (lírica), 91-101.
Cláusula acentuada, 181.

Cláusula métrica, 180 s.
Cláusulas en Plauto, 150 s. s.
— en Cicerón, 175 s. s.
Coincidencia, 43.
Coliambo, 75.
Coriambo, 41.
— en Plauto, 148.
Coriámbico, dímetro, 90.
Crético, 41.
— en Plauto, 142-145.
Créticos, cantica, 153 s. s.

Dactílico, épodo, 102.
— hexámetro, 55 s. s.
— pentámetro, 68 s. s.
— tetrámetro, 88.
Dáctilo, 41.
— en Plauto, etc., 148 s.
Decasílabo, alcaico, 95 s.
Desdoblamiento o disolución, 40, 115, 125.
Desgarrado, anapesto, 83, 115, 127, 132.
Diéresis, bucólica, 57.
— métrica, 43.
— hiato en la, 26.
— en el pentámetro, 68 s.
— en el saturnio, 70 s.
—prosódica, 38.
Difilio, 149 s.
Dímetro, anapéstico, 110.
— coriámbico, 90.
— yámbico, 85 s., 111.
— cataléctico trocaico, 87.
— en Plauto, 137-144.
Dístico, 69 s.
Diverbia, 120 s. s.
Doble yambo en fin de senario, 116, 125.
— en fin de septenario, 132.
Docmio, 41.

Elegiambo, 101 s.
Elisión, 24-26, 65.
Endecasílabo, 79.
Endecasílabo alcaico, 91 s.
— sáfico, 97, s.
Eneasílabo alcaico, 86, 93, s. s.
Épodo, 48.
Épodos en Horacio, 102-103.
Espondaico, hexámetro, 63.
Espondeo, 42.
Estrofa, 47, 104-108, 164-172.
Eupolideo, 149 s.
Exposición del verso latino, 50 s. s.

Falecio, 79.
— ferecracio, 80, 89, 146.
Final consonántico, Caída de, 33.

Galiambo, 77 s.
Gliconio, 80, 89 s., 112.
— en Plauto, 145 s., 156 s.
Glicónica, estrofa, 81.

H, 14.
Hephthemimeres, 57.
Hexámetro, 55 s. s.
— cesuras del, 56 s.
Hiato, 24-30.
— en fin de verso, 44.
— en el hexámetro, 65.
— en el senario, 127.
Hiponactea, estrofa, 106.
Hypodochmio, 41, 150.

Ithyphallicus, 87, 152.

J, 30 s.
Jónico a maiore, 41, 119 s., 147.
— a minore, 41, 84, 111 s., 147, s.

Kola, 42.

Lachmann, Regla de, 65.
Largas, 13 s. s., 39 s.
Ley de las tres sílabas, 10.

M, elisión de, 25.
Marx, ley de, 63 s.

Métrica, abreviación, 37.
Métrico, alargamiento, 37.
Metro, 40 s.
— anapéstico, 109.
— vámbico, 76 s.
— trocaico, 116.
Miuro, 149.
Moloso, 42.
Monómetro anapéstico, 109 s.
Muda con líquida, 15.
Monosílaba, palabra en fin de verso, 45, 62, 68.
— ante cesura, 65.

Naturaleza, larga y breve por, 14.

O (abreviación), 20.
Octonario, anapéstico, 137.
— trocaico, 134.
— yámbico, 130.

Paremiaco, 118.
Pentámetro, 68.
Penthemímeres, 56, 86.
Pies, 40.
Pirriquio, 42.
Posición, larga por, 14.
Priapeo, 80 s.
Proceleusmático, 42.
Prosa rítmica, 174 s. s., 9, 11 s.
Prosodia, 11-38.

Qu, 14.

Reiziano, 151 s.
Relación entre acento de palabra y ritmo del verso, 50 s. s., 58, 110, 122, 136.
Responsio, 48.
— en Plauto, 164 s. s.
Rima, 46.
Rítmica, prosa, 174.

S (caída), 33, 66.
Sáfica, estrofa, 105, s., 107 s.
Sáfico endecasílabo, 97 s. s., 113.
— mayor, 98.
Saturnio, 70 s.
Senario, 114 s. s., 123 s. s., 127 s.
Septenario anapéstico, 135.
— yámbico, 128 s.
— trecaico, 131 s. s.
Sílaba anceps, 15, 44, 127.
— final, 19-24.
— abreviación de, 36 s.
— interior, prosodia de, 17 s.
Sinalefa, 25.
Sinafia, 49.
Sincopa, 32.
Sinícesis, 30 s.
— en los baquios, 140.
— en los créticos, 143.
Sistema, 47.
— jónico, 119 s.
Sotadeos, 119, 147 s.

Tesis, 39.
Tetrámetro, anapéstico, 117.
— baquiaco, 139 s. s.
— crético, 142 s. s.
— dactílico, 88 s.
— trocaico, 116 s.
— yámbico, 76 s.
Tríbraco, 42.
Trímetro, yámbico, 75, 82 s., 85, 111.
Trithemímeres, 57.
Trocaico, dímetro, 87, 138.
— octonario, 134.
— septenario, 131 s. s.
— tetrámetro, 116 s.
Troqueo, 41.

U en v, 30 s.
Unión de acento, abreviación por, 37.

V, 30 s.
Verso, fin de, 44 s., 62 s.
— reiziano, 151 s.

Versos cortos en Plauto, 147.
Vocal ante vocal, abreviación de, 16, 28.

X, 14.

Yambélego, 101 s. s.
Yámbica, abreviación, 34.
— — en anapestos, 136.
— — en baquios, 140.
— — en créticos, 143.
Yámbica, abreviación, en el hexámetro, 66.
— — en el senario, 127.
Yámbico, épodo, 102.
— dímetro, 85, 111, 118, 137.
— octonario, 130.
— senario, 74, 114 s. s., 123 s. s.
— septenario, 128 s.
— tetrámetro, 76 s.
— trímetro, 75, 82, 85, 111.
Yambo, 40.

ÍNDICE

Caps.		Págs.
	PRELIMINAR	5
I.	VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA Y LATINA	9
	§ 1. Principios rítmicos	9
	§ 2. Acentuación de las palabras en la prosa latina	10
	§ 3. Prosa y poesía en latín	11
II.	PROSODIA LATINA	13
	§ 1. Reglas generales de la cantidad	13
	§ 2. Cantidad de las sílabas interiores	17
	§ 3. Cantidad de la sílaba final	19
	§ 4. Reglas prosódicas particulares	24
III.	CARÁCTER DEL VERSO LATINO	39
	§ 1. Arsis y tesis	39
	§ 2. Valor métrico de largas y breves	39
	§ 3. La parte más pequeña del verso	40
	§ 4. Kola	42
	§ 5. Estructura del verso. Cesura y diéresis	42
	§ 6. Fin de verso	44
	§ 7. Rima y aliteración	46
	§ 8. Grupos rítmicos mayores. Sinalefa	47
	§ 9. La exposición del verso latino	50
IV.	LOS METROS	53
	§ 1. La adopción de los versos griegos por los poetas latinos	53

Caps.		Págs.
	§ 2. El hexámetro y pentámetro dactílicos	55
	§ 3. El Saturnio	70
	§ 4. Los metros de la Lírica	73
	§ 5. El senario yámbico de Fedro. — Metros de las sátiras de Levio, Varrón y de los poetas posteriores	114
	§ 6. Los metros de los cómicos latinos (Plauto y Terencio).	120
V.	Prosa rítmica	174
VI.	La métrica acentual	180
	Bibliografía	183
	Índice de materias	185